دكتور عبد الله التطاوى

أشكال الصراع في القصيدة العربية

٧

من القديم إلى المعاصر

"رحلة المعارضات"





أشكال الصراع في القصيدة العربية

الجـــزء السابع

بين القديم والمعاصر

(رحلة المعارضات)

تأليف

دكتور/عبدالله التطاوى

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

أسم الكتـــاب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء السابع
أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي
أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطـــابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقــم الايـــداع: 3576 لسنة 2005
الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2123-X

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

يظل خط الصراع أحد مداخل قراءة شعرنا العربى قديمه وحديثه ، أما وقد شغلت الأجزاء الستة الأولى بتحليل نماذج ومشاهد من شعرنا القديم ، فقد آن للقارئ أن يتابع رحلة التواصل المعرفى والإبداعى التى تمتعت بها القصيدة العربية ، فكانت صورة من لغتنا حين تلبى مطالب عصرها مرونة وسعة ، وتفوقاً وتميزاً ، إلى جانب دورها الملموح فى صناعة التفاعل الخلاق مع إيقاع الحياة تجاه منظومة القيم والثوابت من جانب ، ومع المتحول والمتغير من جانب ثان .

هكذا يظل تاريخ شعرنا العربى شاهداً له لا عليه ، هو شاهد على قدرته على البقاء والخلود من خلال أصالة التأثير والتأثر بين السابق واللاحق ، لا من خلال الرواة والاحتراف فحسب ، ولكن من خلال الوعى الجمعى الذى استطاع إحالة الإبداع العربى إلى مشروع للأمة ضمن لها تواصلها وتوحدها من الصين إلى الأندلس مع كل حركة للفاتحين ، وعبر كل مدرسة تأسست وتجذرت وتطورت فى إحدى بيئات الإمبراطورية العريقة .

ويظل أيضاً من الجيد فى هذا التاريخ أن تتداخل حلقاته فى إطار الحد الآمن لمنظومة الأداء وآليات الإبداع عبر مدارس الصنعة الشعرية على تعدد مستوياتها دون حجر أو مصادرة على طبائع التفرد التى احتفظت لكل تجربة بحرارتها ودفئها على المستوى الفردى ، فى الوقت ذاته الذى تعلقت فيه – بشكل أو بآخر – بمعطيات الموروث وتجلياته كلما وجد إلى ذلك سبيلاً من خلال مقدرة المبدعين على الحوار معه ، والإضافة إليه ، والتجديد فيه ، والابتكار حوله .

وأخيراً يبقى تتويج محاولتنا القرائية فى النموذج الإبداعى القديم مدخلاً – مجرد مدخل – إلى تأمُّل امتداد رحلته فى ذاكرة الشاعر ووجدانه دون معاناة الانفصام بين الذاتية والغيرية بقدر ماصدر عنه من مقدرات الأداء عبر الانفعال الفردى والحس الجمعى ، وهو مايمتده – بدوره – عبر الأدوات اللغوية فى سياق مصادرها وتشكيلها الجمالى ووظائفها على حد سواء .

لعل هذا الجزء يكمل رحلة المحاولة التى طالت عبر خمسة وعشرين عاماً مع شعرنا العربى منذ مراحله المبكرة ، إلى تعددية الثقافات ومشاهد التجديد ، وصيغ الابتكار ، ومحاولات الإضافة وتجليات الذاتية حتى تنسجم مع الجماعة أو تنقم عليها؟ فإن حدث هذا فقد يبقى لكثير من الدراسات أن تنهض بمزيد من الجنوح إلى أية قراءة لشعرنا القديم بما يمثل تأكيداً للإضافات المتوقعة بقدر تعددية القراءات وطرح الرؤى والأفكار .

والله - سبحانه - ولى التوفيق .

د. عبدالله التطاوي

القاهرة ٢٠٠٥م

الفصل الأول

الصراعات الفنية (محاور نظرية)

(١) بين ضرورات الحياة الأدبية

(أ) التراث

(ب) الواقع

(٢) بين مشكلات المدارس النقدية

(أ) عمود الشعر والتراث

(ب) عمود الشعر ومنهج القصيدة

(١) بين ضرورات الحياة الأدبية

(أ) التراث

(١)

إن تراث أمة ماهو إلا خلاصة ماتملكه من ماضى الفكر ، وعبقريات أجيال مضت ، تركت من رصيدها للخلف مايمكنه أن يحتفظ به ، ويرعاه وينميه ، ويعتبره أساساً يبنى عليه مقومات حياته ، من هنا ارتبطت فكرة التراث برائحة الماضى ، وتسلسله عبر التاريخ ، من خلال الأجيال وتعاقبها .

وكما أن للبشرية سلسلة حياة تتعدد حلقاتها ، وتتلاحم ، وتتداخل ، فإن تراثها يصبح صورة من تلك الحلقات ، لأنه - أصلاً - جزء من عقلها ووجدانها ، تتجسد فيه كل طموحاتها وأحلامها وسبل تقدمها ، ولذا يحتل التراث مكانة الذاكرة من الأمة التى ينتمى إليها ، الأمر الذى يوجب على الأجيال ضرورة الحرص عليه ، والتحرك من خلاله ، وإلا حكم الأبناء على ذاكرة أمتهم بالفقد والضياع ، أو - على الأقل - بالتجهيل والتنكير ، حيث تصبح فى حالة فقدان كامل لذاكرتها ، وبالتالى هويتها الخاصة إذا ما انقطعت صلتها بتراثها الطويل الممتد عبر عصور تاريخها المختلفة .

وتتعدد الصور التراثية التى يمكن لذاكرة الأمة أن تحتفظ بها ، وأن تستعيدها ، وتستعين بها على تأكيد أصالتها ، ويبدو المظهر المادى من أكثر تلك المظاهر قدرة على الاختفاء وسرعة الإمحاء والزوال ، وقد تبقى منه من المؤشرات مايوحى بنوعيته وطبيعته الخاصة ، ولكنه - غالباً - مايفنى فى معظمه ، الأمر الذى يذكرنا بمنطق التأثير والتأثر فى قانون الحضارة بمعناها الإنسانى العام ، وكيف ينطلق التأثير - أول ماينطلق - من المنظور المادى ، حيث يبدو أسرع مايكون إلى النقل دون حاجة إلى استيعاب عميق من قبل العقل أو الوجدان ، على عكس مايبدو فى المستويين الآخرين: الفكرى والوجدانى ، حيث يستغرق كل منهما زمناً - غالباً مايطول - حتى تهضمه الحضارة الآخذة أو المستفيدة ، وتتسق معه ، فتقبله جملة أو تختار من تفاصيله مايناسبها ، ويبقى - على هذا النحو - للمستويين الفكرى والوجدانى مكانتهما العريقة فى الحس التراثى ، وهما يسجلان معاً تاريخ الأمة ونمط حياتها الحضارية لكل جيل -

على حدة - على ألا يستبعده ذلك التراث يصبح عليه أن يضيف إليه ، وأن يعيد صياغته مع الحرص على حمايته ، وتطويره وتنميته .

من هنا استمرت الحلقات التراثية فى تواصلها وتكاملها الحضارى الشامل ، خاضعة بذلك للقانون العام الذى يشمل الحضارة - أى حضارة - حين يجعلها كائناً حياً تستمر له الحياة إذا توافرت له وسائلها ، وضرب بجذوره فى أعماق التاريخ من ناحية ، ونأى عن البعد الجغرافى والتزام حدود الأمة السياسية من ناحية أخرى ، ذلك أن الأمة إذا فقدت القدرة على هذا الأخذ أو ذلك العطاء أصابها - آنئذ - شلل فكرى رهيب ، يخشى على مصيرها من خطر التردى فيه إلى هاوية سحيقة ، قد تفقدها القدرة على أبسط صور الحركة فى الحياة ، ذلك أن من المستحيل أن تنشأ حضارة من فراغ ، أو أن تستمر فى حياتها دون استمرار وسائل الحياة ذاتها ، تلك الوسائل التى يحكمها منطق الأخذ والعطاء ، أو التفاعل المتبادل من خلال التأثير والتأثر .

وكأن ازدواجية التفاعل الحضارى هى نفسها تلك الازدواجية التى نلتمسها على المستوى الزمنى بين ماضى الأمة وحاضرها ، حيث يتحول ذلك الماضى إلى ذاكرة أمينة يعود إليها الحاضر من حين لآخر ، وفيها يجد الرصيد الذى يبحث عنه من الأصالة ، وفى حالة من حالات الوجد العنيف تعود الذاكرة لتبحث عن حقيقة ماتريده من خلال ذلك الماضى ، لتستعين به على التنظير لحاضرها ، والتأصيل لواقعها .

فإذا كان هذا هو التراث على المستوى الحضارى العام ، فهو يأخذ الصورة نفسها - تقريباً - على المستوى الفردى الخاص ، وخاصة إذا سلمنا - وهذا بدهى - بأن فرداً ما ، مبدعاً كان أو غير مبدع لايمكن إلا أن يكون ابناً شرعياً لمجتمعه ، وهو - على المستوى الفنى والثقافى - ابن لماض طويل ورثه ذلك المجتمع فى صورة الماضى الذى ينقذ الحاضر من حالة الضياع أو الفقد التى تتهدده ، أو تشوه هويته .

وانطلاقاً من رفض فكرة هروب المبدع - والموقف هنا يبدو محدداً لأننا بصدد التعامل مع فن الشعر - من نفسه أو تجاربه الخاصة أو من مجتمعه ، وتسليماً بضرورة تعرضه لأى من هذين الموقفين الفردى أو الاجتماعى بعيداً عن فكرة النبت الشيطانى الذى لايعرف لنفسه جذوراً ولامجتمعاً ، تبدو قضية التراث جزءاً أساسياً ، ومقوماً ضرورياً من مقومات كيان الشاعر وفكره وثقافته مبدعاً ، فهو يتعامل مع أداة ليست ملكاً خاصا له وحده ، ولاهو يصطنعها بذاكرته الآنية ، ولكنها تبدو - فى أدق صورها - خلقاً جماعياً خصباً يتردد فى ضمير الأمة على مدار الحقب الزمنية المختلفة ، وقد

يتغير شكله تعديلاً أو تهذيباً ، ولكنه يظل قادراً على أن يقبع فى اللاوعى من خلال أبنائها ، حيث تحتفظ ذاكرتهم ليخرج بعد ذلك فى لحظات الإبداع والخلق الفنى .

من هنا بدت فكرة إليوت حول الموروثات والموهبة الفردية في غاية الأهمية فى تلك المواقف الإبداعية (١) ، صحيح أنها تكاد تسلبها رصيدها الاجتماعى حين تبيح للفنان الهروب من شخصه وواقعه ، ولكنها تستحدث ذلك التزاوج الثقافى بين الجمعى والفردى ، والماضى والحاضر ، أو – بمعنى أدق – بين ذاكرة الماضى التى تعد أغلى ممتلكات الشاعر ، وعبقرية الحاضر التى تتجسد فيما يسمى بالموهبة أو الإلهام الخاص فى العمل الفنى .

فالشاعر يصدر عن تجربة هي – بالضرورة – ملك له ، لأنه يختارها من بين كثير من التجارب لتكون محوراً لفنه ، وهو واحد من ذلك الكم الهائل من أبناء مجتمعه، له معهم علاقات متشابكة ، متداخلة ، ومعقدة ، وهو يرث من هذا المجتمع العادات والتقاليد التى تتبلور فى شكل دستور اجتماعى ، يقنن حياته ، ويضبطها ، ويصونها من الانحدار فى عالم الفوضى والضياع ، ولايستطيع الشاعر إلا أن يبدو فى صورة الملتزم الذى يخضع لها ويتفاعل معها ، وهنا نقول بأن الفرد – على المستوى الاجتماعى – إنما يتعامل مع موروثاته ، الأمر الذى ينعكس – تلقائيًا – فى البناء الفنى الذى يعدُّ الإبداع جزءاً منه ، إذ يتحول الفرد إلى لبنة فى زحام بناء ضخم ، تسير فى خضم مجتمع كامل بفنه ولغته وتراثه ، ويبقى له دوره الإبداعى بما فيه من الخصوبة والابتكار والتجديد والإضافة ، وهو دور يحمى «الأنا» من الضياع أيضاً ، وفى الوقت نفسه الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة لإحياء الذاكرة ، حتى يكتسب من خلاله أصالته ، وتواصله ، دون أن يتورط فى أزمة العزلة أو الانقطاع مما قد يهز كيانه ككل .

وقد شغلت قضية الموروث – بهذه الصورة – البيئات النقدية المختلفة ، وكانت أصلاً من أصول الفكر النقدى ذاته ، فكانت ذاكرة الناقد أيضاً فى حاجة إلى مخزون فكرى طويل ، يعدُّ شاهد إثبات على الماضى ، ودليلاً على حركة الحاضر بين الثبات والارتداد ، ولتحول ، ولذا ظهر الموقف التراثى سيداً بارزاً فى كثير من الآراء والمواقف النقدية ، وصلت به السيادة أحياناً إلى درجة استعباد بعض الشعراء الذين اشتدت عليه قوى الجذب إليه أكثر من التجديد ، فكونوا لأنفسهم مدارس محافظة ،

(١) تراجع فى ذلك نظرية ت.س. إليوت في الخلق الفنى وعلاقته بالموهبة الفردية والموروثات من خلال كتاب إليوت للدكتور محمد مصطفى بدوى ، وكتاب مقدمة فى النقد الأدبى للدكتور رشاد رشدى.

جعلت مهمتها الأولى الحرص على الموروث ، ورعايته ، والدفاع عنه ضد محاولات التنكر له ، أو التقليل من شأنه .

وعلى هذا النحو وأشباهه تعددت القضايا النقدية ، وكثرت صور الخلاف بين النقاد ، وكان مصدرها - فى معظم الأحوال - ذلك الحرص الدائب على التراث ، فما كانت قضية عمود الشعر - مثلاً - إلا محاولة جادة من أصحابها للاستمرار فى تيار الوضوح ، والحسية التصويرية ، والإبانة ، وشرف المعنى وصحته ، كما سار على ذلك بعض القدماء ، وماكانت قضية السرقات الشعرية إلا فتحاً جديداً فى باب الرؤية التراثية التى تحاول أن تحدد الخيوط الرفيعة بين مايأخذه الشاعر ومايضيفه ، فى فترات انتشرت فيها فكرة أن المعانى قد استنفذت ، وأن القدماء قد أحاطوا علماً بأبواب المعانى ، حتى لم يتركوا للمحدثين منها شيئاً ، وانطلاقاً من فهمهم بأنه لاجديد تحت الشمس فى محتوى الفن ، كان رد الفعل واضحاً فى قضية السرقات الشعرية ، وقضية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع ، وهى - فى جملتها - قضايا فتحت أمام الشعراء مجالات واسعة للإبداع والابتكار ، وإن كانت قد ساعدت على ازدحام الحياة الأدبية بالمصطلحات الجديدة فى معظم الأحيان .

وكان تعرُّف النقاد على التراث دافعاً لهم من دوافع تأكيد أهميته ، وبيان دوره فى أصالة فن الشعر ، فظهر منهم شديد حرص على توجيه الشعراء إلى القديم للإفادة منه ، مع إعمال ملكاتهم فى أساليب الإفادة على ذلك النهج الذكى الذى أظهرته نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى (٢) بأن يعرج على دواوين الشعر العربى ، ليحفظ من أشعار العرب عشرة آلاف بيت ، ثم عليه بعدئذ أن ينساها قبل أن يخوض مرحلة الإبداع ، وكأن الشاعر القديم كان يدرك - بذلك - أن ترسب ذلك الرصيد فى منطقة اللاوعى لدى تلميذه مايساعد على إخراجها فى لحظة الإبداع والنظم الشعرى، وظهر الحرص نفسه بشكل أقل حدة ، وأكثر التزاماً بالقديم بصورة مطلقة عند ابن قتيبة (٣) وغيره من النقاد اللغويين ممن راحو يؤاخذون الشعراء المحدثين على تجديدهم ، فضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال القدماء ، الأمر الذى وصل بهم إلى إلزام الشاعر بالدائرة نفسها التى أدار فيها القدماء فنونهم ، وكأنه لايبقى للشاعر - آنئذ - من فنه إلا اختيار اللفظ ، وحسن الصياغة ، وإجادة النسق مجالاً لإبراز المهارات الفردية الخاصة .

على أن بعض الآراء النقدية قد غالت فى رؤيتها للواقع التراثى ، وإمكان

---

(٢) الموشح ٥٠٧ . (٣) الشعر والشعراء ٧٥-٧٦ .

فرضه على الشعراء ، فوصل الأمر لدى أصحابها إلى حد رفض الابتكار صراحة ، مع الخضوع الكامل لمناهج القدماء وصورهم ، لأن كل شيء قد قيل ، ومايأتي عليه المحدثون ليس إلا معاراً أو معاداً لما سبقوا إليه ، مما ينأى بهم عن منطقة الأصالة الفنية .

ومما يلفت النظر حول الموقف التراثي تلك اللمحات التي سجلها التاريخ الأدبي، قبل ظهور المدارس النقدية ، أو محاولة تقنين النقد وتقعيده ، فمن لدن امرئ القيس يصادفنا نمط من هذا الحرص التراثي والإحالة إلى القديم ، وكأن الشاعر كان يخشى – حتى في ذلك العصر المبكر – أن يبدأ من فراغ ، فراح يرفع صوته مؤكداً أنه لايناجي الطلل إلا على نهج ابن حذام من أسلافه على حد قوله :

عُوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابنُ حذام(٤)

وقد يكتمل الموقف ويتكرر بتلك البساطة التي رصدها كعب بن زهير في تصريحه بأن مايقوله هو وأبناء جيله ليس إلا إعادة حوار حول تراث السلف :

ما أرانا نقولُ إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكرورا (٥)

ومع هذه المواقف السريعة ، وبالإضافة إليها من قبيل توكيد تلك الدلالة المهمة ، تظل مدارس التجديد والإحياء في شعرنا القديم رهناً بالموقف التراثي من حيث القداسة له ، والاهتمام به والحرص عليه . وحتى عند أشد الشعراء عنفاً في ذلك التمرد ، لانكاد نجد استجابة صادقة لصوت الرفض خاصة حين يستهدف ضرب التراث أو محاولة النيل منه ، الأمر الذي يتجسد ملمح منه في موت حركة أبي نواس التجديدية – كما رأينا قبل ذلك – حيث فقدت أنصارها ومؤيديها ، ولم تقم لها قائمة من بعده كمدرسة فنية أصيلة لها مقوماتها من أساتذة وتلاميذ يضمنون لها الاستمرارية والبقاء ، وهو مايبدو وارداً أيضاً في موت تلك الحركة عند أبي نواس نفسه ، وحين عرج على الطلل يبكيه ، ويسائل الأيام ويلومها ، ويسجل حقده عليها في قوله المشهور :

---

(٤) ديوان امرئ القيس ٧٤ .
(٥) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

يادُرا مـــا فـــعلَتْ بكِ الأيام ؟ ضــامَــتْكِ والأيّامُ ليس تَضَـام !
عـرم الزمـانُ على الذين عـهـدتُهم بك قـــاطنين وللزمـــان عُـــرام
أيام لا أغـــشى لأهلك منزلا إلا مـــراقـــبـــة علىَّ ظلامُ
ولقـد نهـزْتُ مع الغـوُاة بدلْوهم وأسمتُ سَرْح اللهو حيث أساموا(٦)

ويبـدو مقرراً من خلال تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى واجهته بها بعض الاتجاهات التجديدية حين تنكرت للتراث وأنكرت مكانته ، أو بخسته حقه ، وأرادت أن تحطم صخرته الصلبة ، قد حكمت على نفسها بالفشل والأفول والذبول ، ربما بسبب من هذا التنكر ، وربما بحكم تلك الدوافع السياسية غير الفنية التى كانت من وراء مثل هذه الحركات ، بدليل ماظهر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة، وأكثر قدرة على توجيه الفن ، وقد استندت – فى جوانب كثيرة منها – إلى تراث أصيل لم تتحامل عليه ، ولم تحمل له الموقف العدائى نفسه ، بل اعترفت به ، وأضافت إليه – ومن خلاله – كثيراً من عبقريات الفن المختلفة التى نحو مانجده عند أبى تمام فى ثورته الثقافية التى التقى فيها فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم كما رصده فى فنه ، وتجاوب من خلالها وضوح الصورة القديمة مع غموض الصورة المستحدثة ، كما تفاعلت من خلالها أيضاً فلسفة العصر وعلومه ومصطلحاته مع مصادر ثقافية متعددة ، لكل مصدر منها أصالته وقدرته على البقاء ، وتوجيه الحركة الأدبية ، وكان من تلك المصادر المصدر الإسلامى بما احتواه وشمله من علوم الدين وتاريخ الدولة الإسلامية ، والمصدر العربى من التاريخ القديم وعلوم العرب المختلفة التى دونت فى النحو والبلاغة وغيرهما من علوم العربية .

وإذا كان الحرص على تحدى الموقف التراثى قائماً وراء فشل بعض الحركات التجديدية كما يسجل ذلك موقف أبى نواس ، فقد ظل الحرص على الصراحة مع ذلك الموقف دافعاً من دوافع نجاح الحركات الثقافية على نحو مما نجده عند أبى تمام وتلاميذ مدرسته ، ممن أكملوا لها إطارها الفكرى من خلال التراث دون أن يصطدموا به أو أن يتنكروا له بحال .

---

(٦) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

(٢)

وتبدو فكرة المدرسة الأدبية فى ذاتها مؤذنة بالاعتراف بذلك الحس التراثى الجمعى فى حركة الفكر العامة ، وتبادل التأثير فى أدوات الشاعر بوجه خاص ، فإذا ماتبينا المدى التاريخى الذى ظهرت فيه تلك المدارس ، وقد تعاورتها أجيال مختلفة من الشعراء والرواة من لدن أوس بن حجر وبشامة بن الغدير ، إلى زهير ابن أبى سلمى ثم ابنه كعب ، والحطيئة ، إلى هدبة بن الخشرم ، وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة (٧) ، وغير هؤلاء جميعاً ، فإن هذا يدل بصورة مؤكدة - على مدى إدراك القدماء لدور التثقيف التراثى ، وضرورة صقل الآداة من خلال ماخلفه السلف وجيل الشاعر معاً ، فهو إيمان مشترك بأن اللغة لها عالمها البشرى المحكوم بتطور المجتمع، واختلاف العصور الأدبية ولابد للشاعر أن يفيد منها ، وأن يضيف إليها من قدراته الخاصة مايمكنه من استخراج ماتستبطنه من طاقات إيحائية أو تصويرية متعددة الألوان ، مما لايتفتق إلا من خلال المواهب الفردية الخاصة ، والقدرة على الابتكار ، ولكنها ترتبط بذلك التمايز الذى يبدو فى الفروق الفردية بين الشعراء فى درجات الإبداع المختلفة .

ولم تكن المدارس الفنية المتناقضة التى شهدها العصر العباسى - مثلاً - إلا نموذجاً طيباً لهذا الأخذ من التراث ، وحتمية الإتكاء عليه ، فإذا كانت مدرسة المحافظين - أو الإحيائيين - قد أخذت على عاتقها بعث التراث من خلال استلهام أكبر كم ممكن منه ، فإن مدرسة المجددين التى تعاورتها أجيال المحدثين لم تكن أقل خطراً من الأولى فى موقفها التراثى ، فهى تستمد من القديم ، وتسلم بتواصل الأجيال، الأمر الذى لايتهيأ إلا حين ينتقل اللواء من شاعر إلى آخر ، حيث يتحول الفن - حينئذ - إلى مدرسة واضحة الأطر ، تقوم على أكتاف أساتذة العباسية ليليه فيها - فنياً - تلميذه النابغ أبو تمام ، وليسلم زمامها من بعده للمتنبى ، ثم المعرى ، ثم تجد المدرسة الأدبية سبيلها ، وتظل لها سيرتها من خلال كبار شعراء الأعصر العباسية ، وبهم تنوط الحركة الأدبية فى رقيها وتقدمها وتطورها ، ذلك أن المدرسة الأدبية - فى تعريفها الدقيق - إنما تنطلق من ذلك الإطار الشعرى الذى يلتقى فيه الشاعر مع الآخر ، فى الوقت نفسه الذى يحتفظ فيه كل شاعر بتمايزه الفردى ،ولهذا نستطيع أن

---

(٧) تراجع السمات الفنية لهذه المدرسة فى كتاب الدكتور طه حسين (فى الأدب الجاهلى) ص٢٧١، ٢٨٤ .

نشهد تقارباً شديداً بين الشاعرين فى المعانى والصور ، فالشاعر لايستطيع أن يحلق بغير قيود ، لأنه مرتبط بتوجهات الإطار ، فانطلاقه إنما يتم داخل حدوده، والإطار الشعرى لايفرض على الشاعر تقليد الصور الموجودة فيه بعينها ، بل تكون أمام الشاعر فرصة الابتكار والتجديد ، ولو أن هذه الفرصة فى حدود إطاره الشعرى ، الذى يظل فى الواقع قادراً على توجيه عملية الإبداع ؛ ذلك أن الإطار يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحث لايمكن أن يكون الشكل الذى يحمله الشاعر مطابقاً للإطار الذى يحمله شاعر آخر مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتهما الحاضرة» (٨) .

وهكذا يبدو التفاعل إيجابياً بين موقف التقليد وقضية الإبداع بعيداً عن فكرة التقويم الفنى لغلبة أى منهما فكلاهما يكمل الآخر بلا تناقضات ، ذلك أن الإبداع يظل الحلقة الضرورية التى ينطلق من خلالها التراث ، وإلا فقد قدراً كبيراً من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهوناً بتلك المحاولات الابتكارية التى تجدد دماءه ، ونضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة كلٌ حسب طبيعة ثقافته، وحجمها ، وتنوعها ، ومصادرها ، وقدرته على الإسهام فى تطوير الحركة الأدبية تأصيلاً لها عبر جذور التراث ، وإضافة إليها من خلال القدرات الخاصة لكل شاعر على حدة .

(٣)

وهكذا تردد كثيراً لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة التراث ضماناً لأصالة العمل الفنى الذى لايمكن أن ينتظر صدوره من فراغ ثقافى أو اجتماعى ، وقد جرهم هذا الإيمان بضرورته إلى إباحة أخذ الشعراء بعضهم عن بعض فى كثير من الأحيان، وإن كانوا قد وضعوا شروطاً وقواعد تحكم هذا الأخذ ، الأمر الذى يكشف عن حقيقته ، ومن هنا يظهر الاتفاق على مسألة الإفادة ، أو الأخذ من القديم ليظل الخلاف قائماً بعد ذلك فى تلك المفارقات التى ظهرت حول كيفية الأخذ ، وماقد يقع فيه الشاعر من أخطاء حرص النقاد على تحذيره منها مراراً فى قواعدهم وشروطهم النقدية .

وفى المستوى الأول – مستوى الإيمان بضرورة التراث – نرى ابن طباطبا

---

(٨) د. محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد الأدبى –٢٦–٢٦١ .

يوجب على الشاعر مداومة النظر فى الأشعار القديمة ، لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه ، فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستنبطه (٩) .

وليس ثمة استثناء فى نظرتنا إلى الشعراء من هذا المنظور التراثى ، إذ يصبح لهذه القضية أن تمتد فتشمل شعراء العصور الأدبية المختلفة ، وإن كانت تزداد أصالة وبروزاً عند من آمن منهم بأن التجديد ممكن على أساس من القديم ، بل من خلال ضرورة الاستعانة بذلك القديم والاتكاء على مواده ومعطياته .

ومما يكشفه تاريخ الآداب المختلفة أن الشعراء قد لمسوا بأنفسهم هذه الضرورة التراثية ، وإن كان يبدو – فى كثير من الأحيان – أن اقتناعهم بها صاحبه طموحهم إلى إرضاء نقاد عصورهم ، وعندئذ لم يروا ضرورة للانفصال عن ذلك القديم ، بل إن بعضهم قد بالغ فى محاكاته والاقتداء بنماذجه ، والسير على منهاجه وكأنما تحول إلى عبد له .

من هنا لايظل استثناء الشاعر العظيم مقروناً بخروجه على التراث كقاعدة فنية راسخة ، إذ إن لهذا التراث سيطرته التى تخضع لها كل طبقات الشعراء ، دون أن يعنى هذا إغلاق باب الاختيار من بين شرائحه المختلفة ، أو أن يقع الشاعر ضحية الاستعباد لجانب من هذا التراث ، ذلك أن الشاعر الجيد هو من يستطيع أن يطوع هذا التراث لخدمة فنه ، دون أن يفنى فيه ، وعندئذ تظل للغته أصالتها وفرديتها ودلالتها على ذاته كمبدع للعمل الشعرى له تفرده أو سبقه وتميزه .

ولاشك أن الاتكاء على التراث – على هذا النحو – لاينفى – بحال – الاعتراف بعظمة الشاعر حين يبدو تراثياً ؛ خاصة إذا تصورنا أن هذا الاتكاء لايعنى أن يتحول الشاعر بالضرورة إلى نسخة مكررة من الآخرين ، إذ لابد له أن يضفى من فنه وشخصيته على ماهو بصدد الأخذ منه ، وهو أمر يجعلنا – حين نعيد النظر فى نقد شعرنا القديم – نتبين مستويات الأداء الجمالى فيه ، وأن نحاول توزيعها فنياً بين هذا التراث والقدرات الابتكارية للشاعر الذى ربما يجمع بهدوء بين المستويين ، دون أن يفصل فصلاً كمياً بينهما ، وخاصة أنه يصبح من العسير أن نتبين حجم الواقع التراثى – إذا صح هذا الوصف – على الشاعر على وجه التحديد ، ذلك أن هذا الواقع التراثى كثيراً مايتحول إلى جزء من كيان الشاعر بما لانستطيع أن نسميه حساً تراثياً ،

---

(٩) عيار الشعر ٨٧ .

لأنه لايرتبط بنقل صورة جزئية بقدر مايرتبط بروح العمل الفنى كله ، ولذا يصبح قاسماً مشتركاً بين أكبر عدد من الشعراء .

وأعتقد أن هذه هى القاعدة فى تحليل العملية الشعرية وتقويمها ، مهما قلنا بمحافظة الشاعر وتقليديته ، أو بتجديده وتحرره من ربقة القديم ، ذلك أن قدرات الشاعر لاينبغى أن تتوقف عند دعوى استيعاب ذلك القديم ، بل يصبح من الضرورى له أن يزاوج بين مايفيده من تجارب أسلافه ، وتجارب معاصريه ، وتجاربه الخاصة، وهنا تتدخل طبيعة خبرته ، وتبرز حساسيته فى بلورة هذه المزاوجة ، كما تتدخل فى طبيعة الاختيار من هذا أو ذاك أيضاً .

ومن هنا يصبح الوقع الاجتماعى والفنى ضرورة أخرى لها الخطر نفسه والأهمية ذاتها ، كما تظل المزاوجة بين القديم والجديد من الضرورات التى ينبغى على الشاعر أن يحرص عليها ، ويسعى إليها ويحققها ، وإن كان هذا لاينفى أن يقع الشاعر فى حيرة من أمره بين النموذج الفنى المتوارث والتجديد ، ويصبح التعامل مع النموذج فى حاجة إلى أدوات كثيرة ، يظل من الضرورى له أن يستكملها ، حتى لايتهم بخضوعه للنموذج ، أو الاقتصار على التحوير والتعديل فيه ، ذلك أن عليه أن يجتهد ، وأن يستغل كل قدراته الخاصة فى معالجة ماهو موروث أساساً وإخراجه فى شكل جديد ، لايهوم بفكرة استعباد التراث لصاحبه ، بقدر ما يصور ضرورة تأثير الماضى فى إثراء خبرة الحاضر .

إن النظر إلى هذه القضية من جانب واحد يرتبط بجزئية من جزئيات القصيدة، أو بموضوع معين من الموضوعات الشعرية ، قد يغير النظرة إليها ، وربما ينفى أن تكون الثقافة عامل إخصاب قادراً على تعميق التجربة ، وليس طبيعيّاً أن تتحول الثقافة إلى عامل إفساد يعوق الشاعر عن الصدور عن تجربته ، أو حتى التوفيق بين انفعاله وثقافته ، إذ ينبغى ألا تقضى الثقافة على الانفعال ، وألا يتحول الشاعر – بناء على الرؤية التراثية – إلى مجرد محتذ يتلقف أسلوبه من القديم ويكتفى به ، فمن الضرورى أن يعبر عن حقيقة نفسه ، وألا يجعل الثقافة قيداً خارجيّاً يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، أو يؤدى بفنه إلى ضرب من العقم غير المقبول .

وتبقى طبيعة الأخذ الجيد قائمة بشرط ألا تجنى على فن الشاعر ، أو تجور على إبداعه بل يجب أن تتحول إلى مادة يفيد منها فى إرساء الأسس الفنية التى ينطلق منها فى فنه ، وكما قلنا أن من الصعب أن يصدر الفن من فراغ ثقافى على الإطلاق ، نقول بأن الثقافة بهذا الشكل لابد أن تتحول إلى واقع ضرورى فى كل العصور ، وإن

ظلت الفروق قائمة بين الشعراء فى مدى إفادتهم منها على اختلاف مكانة كل منهم ، ولقد انتهى القرطاجنى إلى الفصل فى هذه القضية حين قال :

«إن من المعانى مايوجد مرتسماً فى كل فكر ، ومتصوراً فى كل خاطر ، وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار فى وقت ما ، فيكون من استنباطه ، فالقسم الأول هى المعانى التى يقال أنها كثرت وشاعت ، والقسم الثانى مايقال فيه أنه قلّ ، أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير ، والقسم الثالث هو المعنى الذى يقال أنه ندر وعدم نظيره ، فالقسم الأول مثل مايتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد ، والكريم بالغمام ، وهذا القسم لاسرقة فيه ، ولاحجر فى أخذ معانيه ، لأن الناس فى وجدانها ثابتة مرتسخة فى خواطرهم سواء ، ولافضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ ، فإذا تساوى الشاعران فى ذلك فإنه يسمى بالاشتراك ، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم ، وإن قصر فيه عمن تقدمه فذلك الانحطاط» (١٠) .

ومن هنا لايتنافى تشكيل الصورة الجمالية المميزة لدى الشاعر المبدع مع كونه شاعراً تراثيًا ، يأخذ من الموروث فيضيف إليه من قدراته ؛ إذ يحسن أن تكون هذه هى القاعدة ، وماعداها قد يؤاخذ فيه الشاعر على طبيعة مسلكه ، أو تطرفه فى الأخذ، خاصة إذا تحول الموقف لديه إلى مجرد سرقة فنية .

ومن هنا أيضاً راح حازم يتقدم بالمسألة خطوة أخرى ، حين عرض مايمكن للشاعر أن يضيفه ، وكيف يمكنه معالجة ماهو موروث ، فجعل القسم الثانى محدداً بالمعانى التى قلت فى ذاتها ، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها ، فما كان بهذه الصفة فلاتسامح فى التعرض إلى شىء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه ، ومن ذلك أن يقبله ، ويسلك به ضد ماسلك الأول ، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى ، فما وجد فيه من شرط هذه الشروط ، أو ماجرى مجراها فسائغة مجاذبة الشاعر فيه من تقدمه ، وما ليس داخلاً تحت ذلك الشروط ، وماجرى مجراها ، مما يزيد فى المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة(١١).

ومن هنا ينبغى أن نقف مرة أخرى على مايمكن أن يسمى بالحس التراثى فى صور الشعراء ، مما يسهل إدخالهم فى مجال هذه الدائرة التراثية ، دون أن يعنى هذا الاستسلام الكامل للقديم ؛ إذ لابد أن تظل محاولات الإضافة والابتكار قائمة ، فليس

---

(١٠) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٩٢ .
(١١) نفسه ١٩٤ .

من الطبيعى فى حقل الإبداع الفنى أن يظل الشاعر جامداً حين يعيد التصوير ، بل يصبح عليه أن يستمر فى محاولاته التجديدية ، دون أن يحجر ذلك على إعجابه بالتراث ، وأخذه منه ، وهو أمر تنبه له القدماء حين استحسنوا ما أسموه بالتضمين ، سواء الشعر أو الامتثال أو غير ذلك من المأثورات التى زينوا بها أشعارهم فزادوها ثراء وغنى .

وهناك قسم آخر وقف عنده حازم بشكل خاص ، وهو ماسماه بالنادر من المعانى ، حيث لايوجد له نظائر ، وهى المرتبة العليا فى الشعر من جهة استنباط المعانى ؛ لأن ذلك يدل على نفاذ خاطر الشاعر ، وتوقد فكره ، حيث استنبط معنى غريباً واستخرج من مكامن الشعر سرًّا لطيفاً ، والمعانى التى بهذه الصفة تسمى «العقم» لأنها لاتلقح ولاتحصل عنها نتيجة ، ولايقتدح منها مايجرى مجراها من المعانى ، فلذلك تحاماها الشعراء ، وسلموها لأصحابها ، علماً منهم أن من تعرض لها مفتضح .

وعلى هذا النحو قسم حازم مراتب الشعراء على أساس مايلمون به من المعانى، وانتهى بها إلى صورة رباعية : اختراع واستحقاق وشركة وسرقة ، فالاختراع هو الغاية فى الاستحسان ، والاستحقاق تال له ، والشركة منها مايساوى الآخر فيه الأول ، فهذا لاعيب فيه ، ومنها ماينحط فيه الآخر عن الأول ، فهذا معيب ، والسرقة كلها معيبة ، وإن كان بعضها أشد قبحاً من بعض .

ومن خلال النظرة الموضوعية إلى الشاعر من هذا المنظور التراثى يتضح لنا موقفه المحدد ، حيث يؤثر أن يمت إلى التراث بصلات وثيقة ، دون أن يعد هذا الأمر مصادرة لموهبته التى تكمن وراء إبداعه ، بقدر ماتساعده على تعمق ماحوله ، وعلى الإخراج الفنى للتجارب النفسية التى يعيشها ، فحين تتحول الثقافة إلى مايمكن أن يكون نظرية فى الفن يصدر عنها الشاعر تصبح فى غاية الأهمية ، لأنها تدخل عندئذ فى تكوين شخصية الشاعر ، وتغدو جزءاً من مقوماته الفكرية ، تساعده على أن يصور الكلى والجزئى انطلاقاً من مقوماته الفكرية قديمها وجديدها على السواء .

ومن هنا – أيضاً –يمكن أن ندخل الأصالة ضمن حوارنا حول عناصر الثقافة بأبعادها التراثية الحضارية بهذا الشكل ، فليس من المطلوب أن يأتى الشاعر بالمعنى الجديد الذى لم يسبق إليه على الإطلاق ، بل يطلب منه مايعرف بالأصالة التى يمكن لنا استحسانها فى نتاجه ، خاصة حين يعمق إحساسه بالتراث والماضى ، مع الاحتفاظ لنفسه بطابع استقلالى واضح ، لايتعارض مع هذا الإحساس بقدر مايدعمه، كل ماهنالك أنه يمنح صاحبه صفة التمايز التى تدل عليه وحده مبدعاً لهذا العمل أو ذاك .

وبهذا يصبح الفيصل فى قضية الأخذ والتأثر محدداً فى عدم فناء شخصية الشاعر حين يعود إلى التراث ، أو تحوله إلى نبت شيطانى لانستطيع الاهتداء إلى أصوله وأسسه ، وإلا تحول الفن - آنذاك - إلى نوع من الزيف ، إذ لابد لضمان الأصالة من قواعد واضحة تستند إليها ، حتى تعد بمثابة دعائم ثابتة لما يصوره الشاعر فى فنه ، ولذلك وقف النقاد عند مسألة حسن الأخذ وأقروها ، إيماناً منهم بخطر تلك الأصالة الفنية ، بل بضرورتها ، فعند الحاتمى نجد هذا الباب (باب إحسان الأخذ) ، وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظاً أو جمعاهما ، وكأن الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه ، واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس آلف مسلكاً ، كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ، ونقله من موضوع إلى آخر (١٢) .

وكأنما أقر الناقد مانحن بصدد تأكيده فى هذا الحوار من أن التراث ضرورة فنية للشعراء ، ومن هنا يصبح للشاعر - لاعليه - ما أخذه من المصادر التراثية ، مع الاحتفاظ له بحقه فى الإضافة والابتكار ، بل مطالبته بذلك ، ومن هنا يبرز دور العدد الهائل من الشعراء القدامى الذى أثروا فى فن الشاعر ، ومنحوه من أصالة القديم ما إذا اتسق مع التجربة خلق نوعاً من الإبداع الشعرى الجيد والمتميز .

ويمتد الإلحاح النقدى على ضرورة التراث للمبدع حتى يحاول بعض النقاد أن يخضع له قدامى الشعراء منذ الجاهلية ، وكأن المعرفة بالشعر لايغنى عنها شىء حتى فى أقدم العصور الأدبية ، فقد حفظ النابغة وغيره كثيراً من أشعار سابقيهم ، وتوجت شاريتهم بهذه المعرفة ، مما هيأ لهم مكانة بارزة بين الشعراء اعتدوا بها ، واعترفوا بمصادرها .

وهكذا ضرب الفكر التراثى بأبعاده الجاهلية ، وانتهى إلى العصر الحديث حيث نادى به بعض النقاد الغربيين مؤكداً ضرورته على نحو مما ذهب إليه قول إليوت : «إن أى شاعر أو أى فنان لايمكن أن يدعى معنى لنفسه ، إذ لابد من وجود صلة قوية بين معانيه ومعانى الشعراء الأقدمين ، ولعل أهم عناصر الجمال الأدبى مقارنة فن المحدثين من الشعراء بفن أسلافهم ، ولابد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين ، وعلى الشاعر ألا ينقل من القديم دون أن يسبغ شخصيته على ماينقله ، وإلا كان مقلداً سخيفاً ، كما أن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسى للفن ، ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة ، وهى أن الفن لايتغير ، ولكن

(١٢) حلية المحاضرة (باب إحسان الأخذ) .

مادة الفن هى التى لايمكن أن تبقى كما هى» (١٣) .

وعلى هذا يصبح من البدهى الذى لايحتاج إلى جدل طويل أن التراث ضرورة كبرى بارزة من ضرورات فن الشاعر فى العصور الأدبية المختلفة ، وبخاصة فى العصور التى تلت العصر الجاهلى ، والتى يكشف التحليل الفنى لقصائد شعرائها كيف عرضت عليهم بل كيف عرضوا على أنفسهم نصوص التراث الشعرى مدونة ومشروحة ، مما فتح أمامهم باب الاختيار لما يتأثرون به وهو ما أسهم فى تقدمهم بالفن الشعرى فى شكله ومحتواه استناداً إلى هذا التراث فى المقام الأول .

ولاشكل أن الذوق النقدى المحافظ فى العصر العباسى - بصفة خاصة - قد شجع على العودة إلى التراث ، كما شجع الدعوة إلى مراجعته ، ورأى أهمية التزام الشعراء به ، وقد ساعد هذا الذوق نفسه على أن ترجح كفة البحترى المحافظ كفة ابن الرومى المجدد ، وأن يقف فى صفه علماء اللغة وكثير من شعراء العصر .

ومن هنا تنتهى بعموم الرؤية النقدية إلى أن القديم يواكب الجديد دائماً ، وهما يسيران معاً فى تواز دقيق ، ويصبح جزءاً من مهمة الشاعر إبراز طبيعة موقفه التراثى، وطريقة المعالجة الموضوعية الجديدة فى فنه ، وعليه - عندئذ - أن يختار وينتقى ويصطفى من هذا التراث الضخم الذى انتهى إليه حتى مع أبناء عصره ، ذلك أن آثار ما اختاره لابد أن تتضح فى إبداعه الخاص ، حين يتعهد ما أخذه بطريقته الخاصة ، وعندئذ يجمع بين أصالة المنبع بفروعه المختلفة ، والاحتفاظ لشعره فى الوقت نفسه بطابعه الفردى، وهو طابع يمثل الجانب الذاتى، أو الابتكارى فى الفن الشعرى ، وكأن الشاعر لايعد شعره بداية لتاريخ الجماعة التى ينتمى إليها، وإنما يعد عمله حلقة فى إعادة الموروث نموذجاً يحتذيه ، ويضيف إليه، ويبتكر على أساس منه.

والمهم فى تفسير قضية التقليد أو المحافظة فى العصور الأدبية أن العصر لابد أن يقبل هذا الأمر وأن يشجع عليه ، وهو موقف تنبه له بعض النقاد القدماء - أيضاً - حين صوروا طبيعة الحركة الأدبية ، ومايموج فيها من تيارات بين القديم والجديد من وجهة نظرهم فقالوا «وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الأخر فنقشه وزينه» (١٤) .

وإن كان الموقف لاينتهى - فى كل الأحوال - بهذه البساطة عند حد التزيين أو الزخرفة بل يتجاوزها إلى جوهر التجربة التى حرص الشعراء على تصوير

---

(١٣) انظر مقالات فى النقد الأدبى «د. هدارة» ٣٤ .

طبيعتها، واستلهاماً لواقعها النفسى والاجتماعى الذى يكشف أيضاً عن طبائع العصر الجديد ، ذلك أن الاتجاه السلفى لايعنى أبداً الانعزال عن الحياة الجديدة إلا إذا فشل الشاعر فى الجمع بين ذلك الاتجاه السلفى والاتجاه التجديدى ؛ إذ يصبح عليه عندئذ أن يكثر من إضافاته الخاصة حتى يسهل للتراث السير فى تزاوج متناسق مع العصر وتيارات الحضارة التى يتفاعل معها .

وعلى هذا ينتفى مايبرر تلك الضجة الكبرى التى قامت حول أبى تمام والبحترى بصفة خاصة ، وهو موقف عرض له الدكتور مندور فى قوله : «وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد ، فمن البين أن العلاقة فيه واهية ، وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغة جديدة ، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لايكاد يتصور ، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه» (١٥) .

ومن هنا تنتهى النظرة الموضوعية عنده إلى أن المحنة لم تأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة ، ولامن الأخذ من الموضوعات نفسها التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد ، وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل (١٦) .

ولكنهم حتى فى تقيدهم بالتفاصيل – إذا سلمنا بصحة هذا القول – لم يعجزوا عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ، إذ لاشك أنهم أفادوا من معرفتهم بما انتهى إليه القدماء ، دون أن يلغى هذا من شخصياتهم شيئاً ، فلقد تحدد موقفهم من ذلك القديم ، وأتوا معه بالجديد الذى يعتمد عليه ، ويجعله نقطة البدء الأولى يبنى على أساسها ويسجل عليها بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية وحيوية الحركة الأدبية .

وهكذا وقف النقد العربى القديم واعياً إزاء المواقف المختلفة التى اتخذها الشعراء من الموروث ، والتى أدت إلى مفارقات واضحة فى تعاملهم معه ، وسجل للشعراء طبيعتهم ، وقوّم أعمالهم حسب قربها أو بعدها عن الأصالة المكتسبة من دقة الاتصال بهذا الموروث ، ومن هنا كان القدماء بمنجاة من ذلك الخلط بين أسلوب من استعبدهم التراث ، وأسلوب من أحسوا ملكية هذا التراث ، وكانت لهم قدراتهم الخاصة على

---

(١٤) العمدة ٩٢/١ .
(١٥) النقد المنهجي عند العرب ٣٦٣ .
(١٦) نفسه ٣٧٠ .

التعامل معه بذكاء ووعى وحساسية تحكمها لديهم دائرة الإبداع .

وعلى أية حال فإن كثيراً من شعراء العربية آثروا احتذاء النماذج الفنية الناضجة دون أن يصادر هذا الأمر قدراتهم الابتكارية الخاصة التى ظهرت - أكثر ماظهرت - فى التصوير ، بل امتدت النزعة الابتكارية إلى التجديد فى شكل القصيدة ، إذ وجدت من دوافع التجديد مايساعدها على ذلك ، وقبل هذا كله لايخفى ما أضافوه إلى مضمونها مواكبة منهم لروح العصر ، واستجابة لواقعه مع الإيمان الدائم بهيمنة التراث على دروب الفن المختلفة ، وهو ماتكشفه دراسة الشق الثانى فى حقل الإبداع الشعرى ، الذى يحسن تحليله تحت ظل الضرورة الثانية للشاعر ، والتى يكشفها تفاعله مع واقعه ومعايشته لهموم عصره .

(ب) الواقع والحس الحضارى

(١)

فإذا ما انتهينا إلى التسليم بحتمية موقف التراث كضرورة فنية ، فإن الواقع الحضارى هنا يصبح محور الجدل والمناقشة من حيث أهميته ، وإمكان اعتباره أيضاً ضرورة أخرى توازى الأولى ، ونتفاعل معها ، أو تنميها وتضيف إليها .

ذلك أن مادة الخبرة الجمالية كما يقول جون ديوى «بشرية فى علاقتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها إلى جانب هذا بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد ليسوا على ماهم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها» (١٧) .

وعلى ذلك تبدو مسألة صدور الأدب عاكساً لواقع اجتماعى معين بالمعنى الحضارى فى غير حاجة إلى مناقشة طويلة ، إذ يصح اعتبارها مسلمة من المسلمات النقدية ، ذلك أنه على المستوى السهل البسيط يصعب تصور الأدب بمعزل عن الهيئة الاجتماعية ، فهو يبدو مكملاً لها - بالضرورة - وربما كان صورة رامزة إليها ومؤشراً من مؤشرات الصدق فى التفاعل معها .

وهو أمر يزداد وضوحاً من خلال النظرة النقدية حين تجنح إلى تحليل قصائد الشعر العربى ، تلك التى عكست الواقع الاجتماعى فى تفاعله مع بقية العناصر الأدبية ، وسجلت كثيراً من جوانب الحياة بأبعادها السياسية ، والحربية ، والاقتصادية، والاجتماعية ، حتى ليصح الأخذ بها حين تفصح عن نفسها كوثائق للتاريخ .

إن ماذهب إليه أوستن وارين ورينيه وليك (١٨) من أن الأدب يجب أن يكون أميناً لطبيعته ، يجعلنا ننظر إلى هذه الطبيعة من كل جوانبها ، إذ لابد لها من صلة وثيقة بالواقع الاجتماعى المحيط بالشاعر ، مما يذكرنا بعكس ماذهب إليه إليوت من إمكانة هروب الأديب من شخصه أو من واقعه .

---

(١٧) الفن خبرة -ص٥٤٧ .

(١٨) نظرية الأدب ترجمة محى الدين صبحى وحسام الدين الخطيب .

صحيح أننا نعيش أمام القصيدة كفن شعرى له مقوماته الجمالية ، ولكن هذه الوقفة لاتحول - أبداً - دون النظر فى القصيدة كتجربة شخصية ، ترتبط فى كثير من جوانبها بالمجتمع ، وتحكى ظروفه الحضارية ، ولايمكن أن تصدر من فراغ ، ذلك أن القول بأن الفن لذاته بشكل مطلق قد ينتهى بنا إلى إمكانة الانقطاع عن دراسة التاريخ السياسى والحضارى لمجتمع ما ، أما إذا ما اعترفنا بقدرة الأدب على رصد وقائع التاريخ وتوثيقه ، فمن الممكن حينئذ أن نتصور مجموعة القضايا الاجتماعية الكبرى التى يعالجها ، بالإضافة إلى مايحاول الشاعر إبرازه وتصويره فى القصيدة من طبائع حياته الخاصة بأبعادها المختلفة .

ولاشك أن التوقف عند ارتباط الشاعر بالحس الاجتماعى والحضارى يعدل أيضاً من طبيعة النظرة إلى الشعر العربى فى قضية الإبداع حيث يصبح طبيعيًّا أن يتجه إلى الصنعة ليكسب بجمالها إعجاب النقاد ، فى الوقت الذى يجمع فيه كماً من وقائع الحياة الاجتماعية بصورها المختلفة والمتنوعة .

فمن حق الشاعر - إذاً - أن يطلب الصنعة ، وأن يولع بها كيفما شاء ، وبمجرد العودة إلى شريحة تاريخية فى أدبنا القديم نجد البحترى - عند بعض النقاد «أملح الناس صنعة ، وأحسن مذهباً فى الكلام ، يسلك فيها دماثة وسهولة ، ومع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لايظهر عليه كلفة ولامشقة» (١٩) .

هنا نجد العصر يدلى بشهادته للصنعة لاعليها ، إذ يأخذ من الصنعة الشعرية مثل ما أخذ البحترى ، بل تجاوزه فى نظر النقاد فحكم عليه وله بالتكلف والإجادة فى آن واحد .

ولاشك أن مذهب الشاعرين [البحترى وأبى تمام] - كنموذج لما يمكن تصوره فى أكثر من عصر من عصور الأدب - إنما يصدر عن روح العصر ، مما يجعل من الصعب إغفال أى عنصر يدخل ضمن مقومات القصيدة عند أى منهما ، سواء تعلق هذا العنصر بالعصر ، أو بالتراث ، أو بذات المبدع .

وهكذا تظل ظاهرة الارتباط بالحضارة ، وحتمية الإلمام بكل ظروف العصر متسقة مع ابتكار الشاعر ، ومهيئة لإظهار قدراته الخاصة ، ولذا يظل غريباً موقف بعض النقاد ممن اشتد حذرهم من التعرض الواضح الصريح لظاهرة الابتكار ، الأمر الذى نجد له صدى عند ابن رشيق ، وكأنه كان يدرك خطر تعريف الابتكار على الشعراء ، فيحاول أن يخفف من حدته حين يستعمل مصطلح «التوليد» ، ويعرفه بحذر

---

(١٩) ابن رشيق : العمدة ١-١٠٩ .

حين ينفى عنه فكرة الاختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ويرفض أيضاً أن يقال له سرقة .

إذ لاشك أن هذا الحذر من جانب النقاد قد حد من حركة بعض الشعراء فى دائرة التجديد ، فاكتفوا - فى أحياناً كثيرة - بوضع الحضارى مكان البدوى فى قصائدهم ، واستمرت لديهم فكرة التقليد مسيطرة على فكر كثير منهم ، وإن ظلت مستترة عند البعض ، ولو أنهم جددوا حقًّا - كما يقول المرحوم الأستاذ طه إبراهيم ، «لانصرفوا عن الديباجة جملة : حضريها وبدويها ، ولفطنوا إلى أنها أصل من أصول الشعر لايمكن قطعه ، وليست جزءاً من جوهر الكلام ، وكأن لهم فى ذلك مثالاً يحتذونه ، فليست للرثاء ديباجة وهو من أهم أغراض الشعر العربى ، فماذا عليهم إذا كان المديح كذلك ؟ - لو أنهم فعلوا ذلك لجددوا حقًّا فى شىء من نهج الشعر» (٢٠) .

ويصح الرد على هذا التساؤل إذا سجلنا أن الممدوح قد أصبح طرفاً إيجابيًّا مؤثراً- بالقطع - فى العملية الشعرية - وليس كذلك المرثى ومن هنا كثرت الضوابط ، وتعددت صور الجدل والحوار حول قصيدة المدح بالذات ، وأحس الشاعر الضغوط من حوله من أكثر من جهة ، سواء فيما يتعلق بطبيعة ثقافته وسيطرة مصادرها التراثية عليه ، أو سيادة التيار السلفى وانتشاره فى العصر ، بصورة عامة أو رغبة الممدوح الذى كثيراً ما أبدى رأيه فى القصيدة ، أو رغبة الناقد الذى يتلقى عمله ، ليقومه ، وهو قادر على التأثير فى انتشاره أو إيقافه عن ذلك الانتشار .

ظروف كثيرة - إذاً - أحاطت بالشاعر ، جعلته حريصاً فى معالجة الصياغة الجمالية لمنهج القصيدة ، وخاصة قصيدة المدح ، إذ اقتصر على ماتحدث عنه الناقد القديم على أنه استبدال ديباجة بأخرى ، فليرحل الشاعر راجلاً إلى الممدوح وهو أمر لايعد جليل الخطر ، وكثير من الشعراء لم يرتضوا لأنفسهم هذا التبديل فى نهج الشعر ، فظلوا كأنما يعيشون فى البادية يهتدون بمذهب الأسلاف فحسب .

على أن تلك الفئة من الشعراء لم تكن لتمثل الشعر العربى كله ، حيث حقق منهم ما رآه المرحوم الأستاذ طه إبراهيم مفقوداً فى الحياة الأدبية ، وجاء تحقيقه لديهم من ناحيتين :

الأولى : أن بعضهم أخذ من القديم ، ولم يقف مكتوف الأيدى أمامه ، بل راح يقدسه ، ولكنه - مع هذا التقديس - كان يختار منه ، ولهذا الاختيار أسسه المرعية ، بناء على مواقف ذاتية واجتماعية تبرز واضحة عندهم .

---

(٢٠) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ١٥٠ .

الثانية : أن بعضهم يصح أن نصفه بأنه محافظ مجدد ، ولم تكن عناصر التجديد والإضافة من الندرة ولا الاستحالة ، إذ انتشرت فى كثير من القصائد ، وهى لاتكاد تنطبق على الممدوح مثلاً فى مجال المدح ، ومن هنا ينتفى الاتهام بالتعميم والإطلاق ، فلاينسحب على الفن الشعرى كله فى هذا المجال ، ومع هذا ظهرت عند بعض الشعراء ، حقول خاصة للابتكار اكتملت صورتها فى المحاولات المختلفة للتجديد فى الشكل الفنى للقصيدة العربية ، أو حتى فى طبيعة الصياغة الجمالية لصورها الجزئية .

ولقد وعى الناقد القديم نفسه أن مجال المعانى قد ضاق أمام الشاعر المحدث ، وأصبح بصدد وضع قوانين خاصة للسرقة ، فجاء القانون عند ابن طباطبا مشابهاً لقوانين غيره من نقاد القرن الثالث الهجرى ، إذ رأى أن الشاعر إذا تناول المعانى التى سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعبْ ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه (٢١) .

ولم يقف عند هذا الحد ، بقدر ماشغل نفسه بتفاصيل الأخذ ، كما صنع غيره من النقاد أيضاً ، إذ رأى أن يستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناوله منه، فإذا وجد معنى لطيفاً فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح ، وإن وجده فى المديح استعمله فى الهجاء ... إلخ ، فإن عكس المعانى على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها فى الأبواب التى لايحتاج إليها ، وإن وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام أو فى الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن .

وعلى الرغم من إيمان ابن طباطبا بأن المجال قد ضاق أمام الشاعر لكى يجدد ويضيف ، زاد هو نفسه من ضيق هذا الأمر ، حين حاول تحديد سبل الأخذ ، وتقنينها، ليحصر الشاعر فى دائرتها ، وهو أمر يمكن تقبله من قبيل الإرشاد والتوجيه لدى بعض النقاد ، ولكنه حين يتعلق بالتفاصيل بهذا الشكل ، بالإضافة إلى تقديرنا لمكانة الناقد فى العصر ، وخضوع الشاعر - غالباً - لأحكامه ، فإن خطر هذه التفاصيل يبدو - أيضاً - فى زيادة التضييق على الشاعر ، مما يحدد أمامه مجال الابتكار وساحة التجديد والتطوير ، ومع هذا بقيت - ثمة - جهود خلاقة لبعض الشعراء ، شهد لهم بها التاريخ الأدبى ، وحوار النقاد من مثل موقف أبى تمام ، ومن سار على نهجه من الشعراء الذين زاوجوا مزاوجة هادئة بين التراث بكل خصائصه ،

---

(٢١) عيار الشعر ٧٦ .

والواقع الحضارى بكل أبعاده التجديدية .

وما ينطبق على أبى تمام فى هذا المجال إنما ينطبق على غيره من الشعراء الذين آثروا عدم الانقطاع عن الماضى ، مع الاستجابة الواعية لظروف العصر ، حيث أصبح الشاعر منهم مجدداً مبتكراً ، وتراثيًا محافظاً فى آن واحد ، فلقد أتاح منهج القصيدة الموروث الفرصة لهؤلاء للتمسك بأهداب التراث ، واستمرار احترامهم له ، وحرصهم عليه وإفادتهم منه ، ويقى أمام كل شاعر بعد ذلك مجال الإبداع واسعاً فى التعامل مع الصورة ، وغيرها من أساليب المعالجة الفنية التى يمكن للشاعر من خلالها أن يبرز ذاته فى صورة تلك المعالم البارزة التى تتسم بها مدرسته بعامة ، أو فنه فى إطار تلك المدرسة أو خروجاً عليها بصفة خاصة .

وعلى هذا حرص الشعراء على عدم الخروج على الروح العام للشعر العربى إلا بقدر تلك الإضافات الفردية التى تتعلق فنياً بشخصية كل شاعر على حدة .

وبذا يتحدد الموقف العام للقصيدة العربية من حيث موقعها الموضوعى بين الواقع التراثى القديم ، والواقع الحضارى المستحدث ، فهى – فى النهاية – نتاج طبيعى لهذين الواقعين ، الأمر الذى تبرز معالمه من خلال تفهم ضرورات الحياة البدوية ، وهناك أيضاً حياة جديدة تختلف باختلاف العصور الأدبية ، لتضيف إليها مقومات أخرى ، يحتاجها العصر ، وتصدر باسمه ، وتتخذ منه شاهداً أصيلاً عليها ، الأمر الذى يترك أثره بارزاً فى شكل القصيدة وأساليب المعالجة الفنية لها .

(٢)

ولاينتهى تصور الواقع الحضارى عند مدلوله المادى فى تاريخ الأمة ، بل يتسع ليشمل كل أنماط الفكر السائد فيها ، ويستوعب المجالات الإبداعية المختلفة بما فيها من تجسيد لآمال الأمة ، وطموحات أبنائها عبر حقبة بعينها من حقب التاريخ .

وإذا كان التراث – كما رأينا آنفاً – بمثابة ذاكرة الأمة ، وهو رمز ضرورى يضمن لها تواصلها مع ماضيها مما يكسبها قدراً وافياً من الأصالة ، فإن التقاء الفكر والوجدان فى بوتقة الفن يطرح قضايا المعاصرة بما تحمله من دلالات مهمة على طبيعة المجتمع ، وقياس نمط الحياة فى الفترة التى يستعرضها الفن ويعيش الفنان غمارها .

ويبدو أن الشاعر العربى قد فرض على نفسه الانطلاق من منطق الالتزام فى الفن ، ولم ينتظر حتى يفرضه عليه المجتمع ، فقد يدين بكم هائل من الولاء للتراث ، مما ينعكس فى معالجته الفنية للقصيدة ، ولكنه لايتهاون - غالباً - فى إخراج القصيدة عند حدود عصره ، بل يستغل محتواها ليعكس من خلاله قضاياه ومشكلاته ، سالبها وموجبها على السواء ، كما يجعل من القصيدة - على الأقل - مجالاً رحباً يعكس موقفه منه من خلال تجربته فى حدود أبعادها العامة والخاصة معاً .

فإذا عدنا ثانية إلى تصور إليوت حول ما أسماه بالتقاليد أو الموروثوت ، والموهبة الفردية دخلت العناصر الحضارية ، ويبرز دورها فى دعم تلك الموهبة وصقلها ، وإكسابها ملامح جديدة يستوعبها الفن الشعرى ليصدر باسم صاحبه وباسم العصر معاً، ولذا يصح - فى كثير من الأحيان - أن نعتمد على الشعر باعتباره وثيقة تاريخية أمينة لعصره ، ليس فقط فى مجال السياسة أو الحروب على نحو ماتعج به حماسات الشعر العربى ، ولكنه يعد أيضاً وثيقة فى علم الاجتماع وكشف جوهر علاقات البشر ، وتفاعلها مع تيارات الحضارة المختلفة مما يضمن لها الاستمرارية والبقاء .

من هنا بدأ الحس الواقعى يفرض نفسه على الشاعر ، باعتباره ابناً شرعيًّا لمجتمعه بكل ظروفه ، وهو ثمرة طبيعية أفرزتها ، وأصقلها بنيانه الفكرى . ومن لدن الشاعر الجاهلى بدأت ملامح القبيلة تبرز كصورة من صور الالتزام بالواقع فى تلك الحدود الضيقة ، وإذا الشاعر يعد لساناً قبليًّا لقومه ، وإذا الشعر لايقل خطراً وأهمية لديها عن الفروسية فكلاهما يضمن لها حياتها ، ويحفظ عليها حصن قوتها ، وكلاهما يتبنى قضاياها من منطق الالتزام الذى يبرز فى تصور أبنائها استناداً إلى فهم لخطر «جرح اللسان» الذى لايقل تأثيراً عن «جرح اليد» على حد تعبير امرئ القيس فى ساحة الشعر الجاهلى .

وعلى هذا النحو استطاع الشاعر الجاهلى أن يعكس موقفين حضاريين متناقضين : أحدهما أخذت به معظم القبائل فى حياتها المادية ، وتجسد فى شريعة الغزو التى بلورتها أيام العرب وحروبهم الدامية ، والآخر كان صوتاً ينادى بالسلام ، وإيقاف نزيف الدماء التى هددت بفناء القبائل ، كما فنيت الأمم البائدة ، فمثل تلك المواقف المتناقضة لاتصدر إلا عن موقف حضارى محكوم بواقع معين لم يبعد فيه الشاعر عن حياة مجتمعه ، ولم يرض لنفسه أن يتقوقع فى برجه العاجى ليصوغ قصيدته من وحى الخيال المطلق حين يفارق الواقع ، بل تحمل القصيدة ماتحمله من قيم ذلك المجتمع ، وتعكس ماتعكسه من معالم حضارته أيًّا كان مستوى تلك الحضارة .

وكما رأينا فى قضية التراث من ذلك الاستنكار لأن يكون له الدور الوحيد فى بناء الفن ، وإلا حكم عليه بالقدرة على الاستعباد والسيطرة ، وهو مالا يطلب فى الأعمال الفنية الجيدة ، فإن هذا الاستنكار قد امتد مع تحول القصيدة العربية فى كل عصور الأدب ، لتحمل بين صورها قيم العصر ومعاييره ، وتحاول أن توفق بين التراث والانتماء إليه من خلال شكلها ومنهج صياغتها ، وتترك مجال التجديد مفتوحاً أمام الشعراء فى سياقات الشكل والمحتوى على السواء لطرح معالم الواقع الجديد بكل أبعاده .

وهنا يصبح فى غير حاجة إلى مناقشة أو حتى إعادة عرض ماحدث من تكثيف القصيدة العربية من واقع قيم المعاصرة منذ بداية نشر الدعوة الإسلامية ، وظهور مدرستى مكة والمدينة ، ثم تعدد المدارس الفنية المتخصصة ، تلك التى عكست حضارة الأمويين بكل أبعادها فى شعر السياسة ، وشعر المدح حين اختلط بها، والتقت فيه الدائرة الإسلامية بدائرة الفضيلة الموروثة عن الجاهلية فى جوانبها الإيجابية بدائرة السياسة التى فرضها العصر ، وتطلبتها وقائع الحياة فيه ،وشعر النقائض الذى وجدت فيه الدولة مجالاً خصباً لاستقطاب شباب العصر ، وامتصاص طاقاتهم ، حتى تصرفهم عن المشاركات السياسية أو الانتماء إلى الأحزاب المناوئة للخلافة ، وشعر الغزل البدوى الذى ظل امتداداً طيباً لغزل متيمى الجاهلية التى عجت بها المدن الحجازية ، وشعر الغزل الحجازى الذى عكس واقع الثراء والترف المادى فى مدن الحجاز بصورة أمينة وواعية ، بدت فيها القصيدة قادرة على استيعاب ذلك الحس الحضارى – بكل صوره ومشكلاته – بشكل دقيق .

ومايقال فى فترات النشأة والنضج الفنى ومرحلة الإحياء الأموية يقال أيضاً فى مرحلة التجديد وزحام الصراعات العباسية ، تلك التى لم يعجز فيها الشعر عن استيعاب كل التيارات المتناقضة فى الحضارة العباسية ، فمنذ سجل شعراء العصر ملامح التيار السياسى الذى تجسد فى الشعوبية المذهبية والاجتماعية اتسع المجال لتعرض كل أوجه الحياة العربية فى حالة مزجها وتفاعلها سلباً وإيجاباً ، أخذاً وعطاء ، مع الحضارات الأخرى والتطرف فى اللهو والمجون والعربدة وأنماط الزندقة ، فى الوقت نفسه، الذى استطاعت فيه أن تستوعب التيار الدينى وتبدأ فى عرضه كفلسفة حياة ، وأصل مبكر من أصول التصوف فى شعر الزهد فى ذلك المجتمع ، هنا جمعت القصيدة كل أنماط الصراع التى شهدها العصر وشاعت فى بيئاته الثقافية الكبرى .

وليس غريباً بعد هذا أن يمتد تطور الشعر ليواكب تطور الحياة الاجتماعية ،

فيعكسها بصدق وحرص في عصر الدول والإمارات ، وفى فترة ما أصاب الدولة العباسية من انقسام سياسى حولها إلى دويلات انتشرت شرقاً وغرباً ، ثم ليستوعب قيم الحضارة المتخلفة ، وينتكس من انتكاستها فى عصر الأتراك والمماليك ، ليعود إلى سيرته الأولى بعد هذا عند مدرسة الإحياء فى العصر الحديث ، لتستلهم بوعى كامل وفهم دقيق كل ضرورات الحياة الأدبية بما فيها من استكمال المزاوجة المتفاعلة بين القديم والجديد ، حيث يلتقى الماضى بالحاضر ، لتستمر عجلة التاريخ بلا توقف ، حتى لاينسلخ الشاعر عن واقعه من ناحية ، أو يفقد ذاكرته التاريخية من ناحية أخرى.

فإذا كانت هذه حقيقة يرصدها فن الشعر على مدار عصور الأدب المختلفة ، فإن الموقف النقدى لدى القدماء لم ينته إلى إغفال أو تجاهل تلك الواقعية حتى فى أبسط صورها المادية البسيطة ، فما كان لشاعر أن يتبنى قضايا مجتمعه إلا من خلال إحساسه أن لهذا التبنى وظيفة ، وله دوافعه الضرورية التى من خلالها يتسق مع ذلك المجتمع ، وكأن الاعتراف بواقعية الفن يتضمن اعترافاً مؤكداً بضرورة الانتماء ، ورضى الشاعر من نفسه كلبنة فى بنية المجتمع ، يصعب عليها أن تعيش فى معزل عنه ، أو فراغ منه .

ولو حدث أن تصورنا أن هذ الالتزام قد فرض قهراً على بعض الشعراء بعيداً عن مطلب المجتمع الذى يتعاملون معه لانتقض القول من خلال كثير من تلك الحركات الانفصالية المتمردة التى آثرت إعلان العداء للمجتمع ، ورفعت فى وجهه ألوية العصيان ، رافضة له ، متمردة عليه ، ولفظت نفسها منه مراراً ، ومع رفضها للمجتمع ظهر رفضها لفنه التقليدى على نحو ماحدث لدى شعراء العصر الجاهلى ذاته من خلال طائفة الصعاليك ، وكذا كان فريق من شعراء الشعوبية فى العصر العباسى ممن دفعتهم الانتماءات العصبية إلى معاداة الحضارة ، ورفض الواقع العربى لأنه عربى فى معظم الأحيان ، فآثرو الحياة فى إطار ماضيهم من خلال أجناسهم أو آثروا الاغتراب عن قيم الدين الإسلامى ، وحاول بعضهم التحلل منها مجاهرين برفضهم له وخروجهم على مبادئه ، ليسير الواحد منهم فى حياته لاهياً ، ولتتسع أمامه مجالات اللهو لممارسة اللذة بلا حدود أو قيود اجتماعية .

صحيح أن أولئك الشعراء قد بدوا واقعيين فى معرض تصوير فلسفة اللذة التى أصّلوا لها ونشروا دعوتها ، ولكن واقعيتهم لم تزد شيئاً عن واقعية الشعراء من أبناء الاتجاهات الأخرى التى شهدها المجتمع العربى عبر تلك الفترة المبكرة من تاريخه .

وعلى المستوى النقدى تظل دائرة الحوار التى استحدثها المولدون فى المجتمع العباسى محاولة دقيقة لالتماس الواقعية بشكلها البسيط فى فن الشعر فى ذلك العصر ، فما كانت معركة القدماء والمحدثين إلا مجالاً خصباً لطرح الصورة حين يلتقى فيها القديم والجديد ، وتصطرع فيها القيم ، لتضم رصيداً من الانتصارات للحضارة العربية فى نهاية المطاف ، فكان الجمع بين تيارات الحياة الاجتماعية - على تناقضها - وكل التيارات الفكرية والثقافية بمثابة جمع كامل لضمير الأمة ، وإيقاظ لوجدانها ، وتأكيد للدور الحضارى المنوط بعالم الشعراء وفن الشعر ، وهو دور لايقل خطراً وأهمية عن دور الإحياء فى استعادة الماضى والارتكاز عليه ، والاعتراف به ، ويصبح ذلك الماضى فى امتزاجه مع الحاضر قادراً على رصد الذكرى كجزء لايتجزأ من صوت العصر وحياة ضميره .

(٢) من مشـــكلات البيئة النقـــدية

(أ) عمود الشعر واستدعاء التراث

(ب) عمود الشعر ومنهج القصيدة

(أ) عمود الشعر واستدعاء التراث

ويتلخص مفهوم «عمود الشعر» من منظور القدماء حول اعتباره موقفاً تراثيًّا محضاً ، راحوا من خلاله يضعون الشروط التى يجب أن يلتزمها الشاعر فى فنه ، حتى يضمن رضى البيئة النقدية عنه ، وهى شروط أسرفت فى تشبثها بالقديم ، على نحو ماورد فيها من «شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومناسبة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية» (١) وهى قواعد تبدو مجملة ، تمت صياغتها فى شكل قوانين عامة أدارها القدماء حول الشعر كصنعة فنية تتوارثها الأجيال ، وتتعاورها عبقرياتهم بالأخذ والتحوير والإضافة ، وفيها يظل التراث المحور الأول للفن ، ولكنهم أسرفوا فى تحديد مكانته وحكمه ، حتى أصبح التراث – حينذاك – بمثابة عقبة تحول دون إمكانات التحول والتغير والتطور الذى يمكن أن يصيب الشعر كفن حى ، لايقل فى حيويته عن أى كائن يخضع لقوانين الحضارة بما فيها من اعتبارات الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر.

من هنا بدا غريباً لدى النقاد من أن يسرفوا فى فرض شروطهم على الشعراء ، وثمة فرق واضح بين إملاء الناقد لشروطه ، ورضى الشاعر تلقائياً عن مثل تلك الشروط دون أن تفرض عليه أو تملى إملاء ، فمع أوائل النغم التراثى فى فن الشعر نجد حرجاً شديداً – كما رأينا – ينتاب امرأ القيس حين يقف على الديار باكياً ومستبكياً، فلم يتورع من الإشارة إلى أنه فيها مجرد مقلد ، حيث يحيل صورته الطللية الباكية إلى ابن حزام الذى لم نعثر على شعره لنتبين جوهر التأثر به من عدمه ، ولكن يظل موقف امرئ القيس شاهداً أصيلاً على تلمس الشاعر القديم ذلك التوحد الذى

---

(١) مقدمة ديوان الحماسة للمرزوقى ص٩ .

يربطه بأجيال عصره ، أو سابقيه ، مما يشى بأن ثمة قداسة مبكرة لماضى الفن ، واعتباراً خاصاً لدور التراث كضرورة فنية ، وضمان للأصالة .

على أن طبيعة التمرد سرعان ماتنكشف ، وتعلن عن نفسها ، خاصة حين يحس شعراء العصور المتأخرة ضغوط النقاد من خلال تلك الشروط التى لايتورع أن تسقط كبار شعراء العصر من دائرة الفحولة لمجرد تجاوزهم بعضها ، فإذا الشروط تتعدد ، وإذا مقاومة الشعراء تزداد ضدها وإذا نفورهم يزداد وضوحاً وبروزاً ، لا لكونها شروطاً نقدية ، ولكن لأنها تكاد تمزق أجنحة خيالهم المتألق ، وقد أراد الشعراء أن يطلقوا له العنان ليجول فى آفاق بعيدة ، ويصول بتلقائية وعفوية لاتحجبها الشروط ، ولاتكبح جماحها تلك القيود العاتية .

من هنا كانت ثورة شعراء الحركات التجديدية على ماعرف بعمود الشعر الذى تمثل فى تلك المطالب الفنية ، ومن هنا – أيضاً – كان ضيق النقاد بموقف الشعراء ، حتى أسقطوا منهم من تخلى عن شروطهم على نحو مانجد فى موقف ذى الرمة – على سبيل المثال – إذ تم إخراجه من دائرة الفحولة التى يستحق الانتماء إليها لمجرد أنه يلتزم بمقاييس الإطالة والإيجاز فى المقدمات المدحية على نحو ماتصوره النقاد ، وبذا أثار الشاعر غضب ممدوحه عليه ، منذ طلب منه أن يثوب إلى ناقته لينال منها العطاء جزاء ما أسهب به فى تصويرها ووصفها بدلاً من الإطالة فى مدح الخليفة (٢).

على أن مثل هذا التصور من جانب الخليفة لم يكن ليقف عند حدود البلاط ، بل تجاوزها ، لينتشر فى البيئة النقدية التى تحاملت على الشاعر ، وأسقطت حقه بين الفحول من أبناء جيله ، قياساً على ما ارتآه الخليفة فى مجتمع عبودى شدته إلى قصره آلاف القيود ، ومثلها إلى التراث ، حتى بدا فى الردة إليه قدر من جمود الفكر ، وعقم الخيال ، وتحت وطأة تلك الشروط ، وأسلوب الشاعر المبدع فى الخضوع لها .

على أن مثل هذه الشروط وتلك القواعد لم تجد سبيلها إلى حياة أبدية لاتعرف الانقطاع ، وخاصة حين ظهرت مجموعة من كبار الشعراء ، حطمت قوانين الهجوم النقدى ، وتجاوزتها من خلال آفاق واسعة ، وثقافات متنوعة ، أخذوا أنفسهم بتحصيلها ، وإعادة صياغتها ، وإدخالها فى البنية الفنية لأشعارهم ، وتجاوز أولئك الشعراء بيئات النقد وارتفعوا عليها ، وراحوا يصوغون لأنفسهم نظريات ، يديرون

(٢) كثرت هذه الشروط حين جاءت رهناً بتوصيف منهج القصيدة على النحو الذى أورده صاحب الوساطة ١٧ ، ١٨ وكذا فى الشعر والشعراء ٧٥-٧٦ ، والعمدة ٤٩/١ ، ٣٢/٢ وزهر الآداب ١٠١/١ وفى غير ذلك من المصادر المختلفة .

على أساسها فنهم ، من حيث وظيفته ، وماهيته ، وأدواته المتمايزة .

ولعل رؤية تلك القضية من خلال فن شاعر عباسى مثل أبى تمام تسجل معلومة مهمة تجيب عن ذلك التساؤل النقدى الحائر حول نجاح حركة التجديد عند أبى تمام بالذات ، على الرغم من فشلها لدى كثيرين من سابقيه من الشعراء ، ولذا امتد تأثيره فى قمم الشعراء من بعده حتى تتلمذ عليه المتنبى وأبو العلاء فى القرنين الرابع والخامس .

ذلك أن الإجابة عن هذا التساؤل إنما ترد من خلال طبيعة التركيب العقلى لأبى تمام نفسه ، وكيف استطاع أن يقتحم عالم النقد والفن معاً من خلال إلمامه الكامل بعناصر الثقافة العربية الموروثة ، على تعددها وتنوعها من ناحية ، ومعها معالم الثقافة التى اكتسبها من علوم العصر المبتكرة والوافدة المترجمة من ناحية أخرى ، وعلى هذا الأساس راح أبو تمام يتخطى ثقافة نقاد عصره ، ويتجاوز شروطهم، ويصوغ لنفسه نظرية من خلال شعره ، الأمر الذى بدا جديداً فى واقع الحياة الفنية والنقدية ، فإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن أبا تمام لم يدفع – كما حدث لدى الكثيرين – إلى نظريته الجديدة فى الشعر بدوافع سياسية أو حضارية يتلمس من ورائها الانتصار لعصبية على حساب أخرى ، أو يتحمس لفكر على حساب فكر آخر ، ظهرت المكانة الحقيقية لحركته التى بدت خالصة لوجه الفن ، مبرأة من شوائب التعصب أو الانتماءات لأحزاب أو مذاهب معينة حركتها الأحقاد حول قضية العروبة والإسلام رغبة فى تقويضهما معاً .

لهذا كله بدا موقف أبى تمام مما سمى «بعمود الشعر» موقفاً له أهميته الخاصة فى تاريخ النقد العربى ، لأنه يؤكد – بذلك – حقيقة مؤداها أن التراث مازال يطرح نفسه كضرورة فنية ملحة ، وإن كانت لاتنتهى إلى قداسة عمياء مطلقة ، بقدر ماتعرف وتعترف بالتحول والتجديد ، والتعديل ، والإضافة ، اتساقاً مع مقتضيات الحياة ، ومسايرة لطبيعة الثقافات الجديدة الوافدة .

وبقيت حقيقة التراث كضرورة أمراً لايستحق طويل جدل ، طالما ارتبطت به طاقات إبداعية تسمح بتلك المرونة ، وتقبل إمكانات التطور على هذا النحو المتميز ، ولذلك لانكاد نلمح عند أبى تمام نية الخروج على روح القصيدة العربية ، بل – على العكس من ذلك – نراه يبدو من أشد الشعراء تمسكاً بشكلها التقليدى ، كل ما هنالك أنه انصرف عن ذلك القصور الذى سيطر على خيال القدماء ، مما جنى على تشكيل الصورة الفنية عندهم ، وصرفها عن التعرض للمعطيات المعنوية أو التجريدية ، لتكون

محوراً من محاور التصوير ، وإذا الشاعر يتجاوز هذا كله ، ويعترف بالمزاوجة بين دور الخيال ، وطبيعة الأخذ من التراث ، ويتلمس لقدراته الفنية أصولاً من التصوير ، على نحو ماسئل عن ماء الملام الذى صوره تشخيصاً فى قوله :

لاتسقنى مـــاء المـــلام فإنّنـــى　　　صبٌ قـــد استعذبْتُ مـاءَ بكائـى

فما كان منه إلا أن أجاب طالباً ريشة من «جناح الذل» مشيراً بذلك إلى إعجابه التصوير القرآنى للمجردات ، وداعياً إلى ضرورة إطلاق العنان للخيال ، لكى يأخذ من معطيات التصوير مايستطيع طرحه فى سياق الصورة الفنية .

ومن هنا بدا عجز تلك الرؤية النقدية التى ألحت على المطالبة بالبساطة والوضوح أمام نظرية تطالب بعدم كبح جماح القدرات الخاصة ، إيماناً من أصحابها – وخاصة من مارس منهم الإبداع كأبى تمام – بأن للفن ضروراته الحضارية ، وهو مجال خصب لإبراز القدرات الابتكارية ، وكشف المواهب التى لاينبغى للشروط أن تسيطر عليها ، أو تحد من انطلاقها بحال .

ودون كبير تحيُّز لأبى تمام ألايمكن أن نزعم أن موقفه النقدى قد تجاوز عصره فى شدة حرصه على التراث ، ووعيه بقيمته ، حتى إذا ترسب فى منطقة اللاوعى ونسيه المبدع ، كشفته المناسبة أو الحافز المثير الذى يساعده على الظهور فى لحظة خلق العمل الشعرى ؟

فإذا ماصحت تلك الرؤية لدى أبى تمام ، أفلا يصح بعدها أن نتلمس ذلك الحس التراثى الناضج الذى يحرص دائماً على معاودة النظر فى صور القدماء ، والتعامل من خلالها ، مزجاً بثقافة العصر ومعطياته الفكرية الجديدة ، فإذا كان التشبيه هو الأساس الواعى بفكرة القدماء حول قضية عمود الشعر ، فهلاً يصح للشاعر ويكون من حقه أن يندرج إلى مناطق بلاغية أكثر عمقاً كما يبدو فى درجات التشخيص والرمز ، بما يحتاجه كل منها من دلالات عقلية يستمر فيها محور الخيال شريكاً فى الفن ، ومن خلاله يزداد وينمو ويرقى؟

ثم أليست هذه النظرية قريبة – وربما شديدة القرب – من حديث ت.س. إليوت حول مصادر الأصالة الفنية التى عقلها بالموروثات والموهبة الفردية ؟ فإذا صح هذا التصور فى جملته أو بعض تفاصيله ، أفلا يحق الاعتداد – بعد ذلك – بموقف أبى تمام من صور التراث ومن صوره الجديدة ، ونظريته فى ماهية الشعر من خلال تفاعل العقل مع الشعور باعتبارها موقفاً مهماً فى تأصيل النظرة التراثية إلى الفن ، أو

- بمعنى أدق - يمكن الاعتماد عليه كشاهد إثبات فى تأكيد تلك الحقيقة التى نسعى إليها حول التراث ودوره كضرورة أساسية فى الفن ، لايصح التنكر لها أو التقليل من شأنها ، وإلا فقدت الحياة الأدبية ركيزة مهمة ، وأساساً لايمكن الاستغناء عنه من أسسها وأصولها التى تضمن للأعمال الفنية أصالتها وتنأى بها عن الزيف أو التسطيح والضعف ؟

(ب) عمود الشعر ومنهج القصيدة

وإذا كانت القصيدة العربية قد حققت صورة من الاكتمال والنضج من حيث شكلها الفنى العام منذ عصر الجاهلية ، فإن قضية «عمود الشعر» أو «الصورة الشعرية» ظلت مطروحة على ألسنة الشعراء فى شكلها البسيط الذى ظل قابلاً للتحول والتطور حسب درجات الرقى العقلى لشعراء العصور التالية بما أتيح لهم من تنوع ثقافى ، وتعدد فى فروع الفكر أسهم فى إثراء عقولهم وأغنى ملكاتهم التصويرية .

وقد استطاع الشكل الفنى الناضج الذى وصلت إليه القصيدة أن يترك رصيداً ضخماً فى نفوس شعراء العصور المختلفة ، حتى فرض نفسه على واقع الحركة الأدبية التى عدت السير على منهاجه ضرباً من الأصالة ، فأصبح بمثابة النموذج الذى لابد أن يحتذى من قبل الشاعر المحدث .

وفى فترة من فترات تعقيد اللغة العربية ، ووضع أصول النحو ، وتدوين الأدب بدأ علماء العربية يستندون إلى شواهدهم من الشعر القديم وأهمل بعضهم تيار الحداثة فى عصره لقلة ثقتهم فى أصحابه من جيل المولدين الذين أصبحوا موضع اتهام لمجرد أنهم ليسوا قدماء من ناحية ، وبسبب من صلتهم الوثيقة بالأعاجم فى العصر وتسرب اللحن إلى ألسنتهم من ناحية أخرى .

من هنا بدأ الإحساس بقداسة القديم واعتباره النموذج الوحيد الذى ينبغى أن يتبع ، وكأنه لابديل عنه لضمان الأصالة واكتمال الدقة فى بنية العمل الشعرى ، ومن هنا تبلورت الصورة النمطية للقصيدة العربية لتصبح معيناً يستمد منه الشعراء مع عصور الأدب المختلفة ، وإن ظل ملحوظاً فى البيئة النقدية عموماً أن النقاد اللغويين كانوا أشد حرصاً على تلك الصيغة القديمة ، وأخذت المسألة عندهم شكل تعصب مطلق للقديم ، لمجرد أنه قديم ، ورفض الحديث لمجرد صدوره عن الحداثة ، وهو

موقف جائر بالتأكيد ، فإذا سلمنا معهم بالخوف على اللغة من اللحن ، أو أخذ الصورة من مصادرها الأولى ، فما زالت هناك من كبار الشعراء قمم فنية تتبنى إحياء ذلك القديم على الرغم من انتمائهم إلى عالم الحداثة .

وعلى هذا النحو ترسبت فى أذهان النقاد والجمهور من حولهم قداسة خاصة للقديم لاتكاد تقبل مناقشة ، ربما لأن هذا القديم كان يرضى ذوق الممدوحين الذين لايمكن إغفال مكانتهم ودورهم فى قضية التلقى ، مما حدا ببعض النقاد إلى الغلو فى طرح رؤيته النقدية على نحو ماسطره ابن قتيبة حين حرم على الشاعر المحدث أن يبدأ قصيدته بمقدمة تخالف مادرج عليه السلف فى مقدمات مدائحهم ، ومن ثم انتشرت تلك المقولة الخطيرة التى كادت ترسخ فى أذهان المبدعين من أبناء الجيل أن كل شىء قد قيل ، وتبث فى روعهم أن للمعانى قد استنفدها القدماء ، فلم يتركوا لهم منها شيئاً فى عالم الفن الشعرى ، وكأن المعانى كانت قصراً على القدماء دون أجيال الخلف .

وظل المحدثون يعيشون حالة من حالات الصراع بين قداسة ذلك القديم ، من واقع مارسخ فى وجدانهم إزاء الأصول الثوابت فيه ، والمحاولات التجديدية التى حققت فشلاً ذريعاً وأصابها الاندحار والضمور والموت ، وحكم عليها بالفناء مع موت أصحابها ، مما يبدو له نظير فى حركة أبى نواس ، وموقفه المتمرد من المقدمة الطللية ، وما آل إليه أمره من إعلان ثورته النظرية الجارفة ، تلك الثورة التى سرعان ما انتهت حين عجز عن بلورتها فى مجال النموذج التطبيقى الذى يمكن أن يؤكد وجاهة دعوته ، أو يسجل قدرته على الصمود ، من أجل تحويلها إلى مدرسة فنية يسلك سبيلها جيل أو أجيال من الخلف ، ولكن أبا نواس – كما رأينا ذلك فى موضعه – بدا مدفوعاً إلى ثورته بدوافع غير فنية ، مما دفعه – من حيث لايدرى – إلى الوقوع فى المحظور الذى دعا إلى رفضه ، فصاغ بعضاً من مقدمات مدائحه على النهج التقليدى ، وخاصة فى قصيدة المدح .

على أن حركة أبى نواس لم تكن الوحيدة فى إطار التيار التجديدى فى الشعر العربي إذ برزت بعدها حركة أخرى بدت أشد أصالة وأكثر عمقاً ، وقد توافرت لها تلك الأصالة وذلك العمق من صدورها عن اقتناع خاص من قبل أصحابها الذين لم يحيدوا عنها ووجدوا أنفسهم فى زحام أصولها الأولى من ناحية ، وبقيت لهم حقوق الإضافة والتهذيب وتحويلها إلى مدرسة فنية من ناحية ثانية ، وكان هؤلاء أكثر صدقاً فى الجمع بين النظرية والتطبيق من خلال إلمامهم الذكى بظروف البيئة الثقافية

والمادية من ناحية ثالثة ، تلك هى مدرسة البديع العباسية التى تزعمها مسلم ابن الوليد، ثم اكتملت لها صورتها ، وتعددت أدواتها ، وفتحت نوافذ جديدة فى عالم النقد الأدبى ، وأثارت كثيراً من القضايا للمناقشة لأنها قامت على أصول فنية نأت بها عن مشكلات السياسة أو التعصب لجنس على حساب آخر ، كما كان الحال لدى أبى نواس.

وقد تبلورت القضايا النقدية التى نجمت عن تلك المدرسة وتفرعت عنها فى قضية أسماها النقاد قضية «اللفظ والمعنى» ، وكأنما جاءت رد فعل طبيعى لفكرة البديع، حين اتجه إلى التركيز على العناية باللفظ ، وهى قضية أثارت طويل جدل ، وكثير حوار حول أهمية اللفظ وتغليه على المعنى ، وربما كانت تلك القضية أيضاً رد فعل لسيطرة معانى القدماء على أذهان المحدثين ، فحاولوا فتح باب آخر للاجتهاد ، ينقذهم من الدائرة التقليدية التى حوصروا فى إطارها ، وخرجوا من ضيق المعانى التى استنفدت – حسب بعض مفاهيم العصر – إلى رحابة المعالجة اللفظية التى آثرت عرض القديم فى أثواب جديدة أبقت لأصحابها مزية معاودة العرض من ناحية ، كما جعلت المجال مفتوحاً لإظهار الفروق الفردية والقدرات الخاصة على الابتكار والإبداع من خلال المعالجة اللفظية والتصويرية من ناحية أخرى .

ثم ظهرت القضية الثانية التى شغلت كثيراً من نقاد العصر العباسى واحتلت جانباً ضخماً من مصنفاتهم النقدية حول السرقات الشعرية ، ومحاولة وضع حدود واضحة لتلك السرقات من خلال رؤية القديم على أيدى القدماء ، وحاولت المدارس النقدية تخفيف عبء الهجوم على المحدثين من خلال تقنين قضية السرقات ، ووضع حدود واضحة لها ، فأباحت أخذ المعنى وتحليله فى صورة جديدة تبدو قادرة على إلباسه ثوباً خاصاً يتسق مع عصره وصاحبه ، وينأى به عن دائرة الاتهام بالسرقة الشعرية ، ويبدو أن رد الفعل الطبيعى لمسألة السرقات تلك قد دفع الشعراء إلى مزيد من الاهتمام بتجويد اللفظ ، وتنقيح الصورة ودقة الصياغة ، مما دعم مدرسة البديع وفتح أمامها مجالات واسعة فى الإطار اللفظى ، وزاد من التأصيل لها وتطويرها ورعايتها بعد مسلم بن الوليد على يد أبى تمام فى المرحلة الثانية .

ولم يجد البديع عداءً ولادوافع صراع فى نفوس المحدثين من الشعراء ، بل ارتضوه لأنفسهم مسلكاً ، ولقنهم زينة وزخرفاً يلائم واقع العصر ، فهو صادر عنهم وفى الوقت نفسه لم يجد عداءً صريحاً من قبل أصحاب التراث الذين وجدوا فيه نمطاً من أنماط الإجادة الفنية ، ولذا سعوا إلى التأصيل له من خلال الحس التراثى الذى صدر عنه ، فالتمسوا له أصولاً واضحة فى الشعر القديم ، رصدوا خصائصها الفنية

من منطلق البساطة والوضوح ، وعدم التكلف فى استخدامه ، أو الإسراف فيه ، أو تعمد التعقيد والغموض من خلاله كصنعة فنية .

على أن الخصومة النقدية سرعان ماظهرت بين الاتجاهين حين ظهرت مدارس نقدية بلورت نظرياتها ، وأصلت لكل اتجاه مقارناً بالآخر ، وعرفت بأنها خصومة نقدية أدارت الحوار تحليلاً حول بديع أبى تمام ، وما أضافه إلى بديع أستاذه مسلم بن الوليد مع مقارنة بديع الأستاذ وتلميذه بالبديع التقليدى الذى رصده الأسلاف (٣)، وظهر فى الطرف الآخر من الخصومة موقف النقاد من تقليدية البحترى التى وضعت فى كفة ميزان توازى تجديد أبى تمام (٤).

وكان نتيجة تلك الخصومة أن كثر تداول مصطلح عمود الشعر عند الآمدى ليصور من خلاله مفهومه لمذهب البحترى سيراً على نهج العرب القدماء وحرصاً على أسلوبهم الفنى فى الصياغة الجمالية والتصوير الشعرى ، ولم يضع الآمدى لعمود الشعر تعريفاً واضحاً أو محدداً ، ولكنه اكتفى بالتقاطه من خلال مفاهيم بيئة اللغويين من النقاد ، وعلى هذا الأساس راح يستكشفه من خلال تحليله لفن الغموض ومنطق التعقيد والتكلف والإغراق المتعمد فى التصوير الشعرى ، فى مقابل ماعرف عن البحترى من الإغراب والحرص على السهولة والوضوح ، وعادة أنغام القدماء فى التصوير والتقرير جميعاً .

من هنا تبلور عمود الشعر حول مدلول الصورة الفنية فى مصادرها ومعطياتها، وماهيتها وأدواتها التوصيلية ، وكيفية إخراجها وأسلوب معالجتها كأداة تتشكل من خلالها بنية القصيدة ، ووظيفتها من حيث القدرة على التوصيل والتأثير فى نقل التجربة إلى الملتقى ، ومايتوافر لها من تلك السهولة أو ذلك الوضوح .

صحيح أن الآمدى قد أدار كثيراً من أحكامه فى كتابه «الموازنة» حول فهمه لعمود الشعرى العربى ، وانطلق من ذلك الفهم اللغوى التقليدى ليصدر أحكامه لصالح الإنصاف أو الجور على بعض الشعراء من الكبار ، فظهرت الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى وفيها أدار صاحبها حواره حول الهجوم على المتنبى ، والدفاع عنه من خلال الآراء النقدية المختلفة ، وفيها استوحى فكرة عمود الشعر وانطلق منها على النحو الذى حدد عناصره المرزوقى بعد ذلك فى مقدمة ديوان

---

(٣) مثال ذلك ماسجله ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه ، وكما أوردها صاحب الموشح ، وكذا ماعرضه ابن المعتز فى كتاب «البديع» .

(٤) على النحو الذى عرضه الآمدى فى موازنته بين البحترى وأبى تمام .

الحماسة وهى عناصر تكاد تلتقى حول قضية واحدة تُعدُّ الصورة الشعرية محورها ، وليست المسألة متعلقة بشكل القصيدة أو قالبها الفنى ، ذلك أن تلك العناصر قد أحكمت حلقتها حين تناولت الحديث النقدى حول شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف والمقاربة فى التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وعلى هذه الأُسس دارت المفاضلة بين الشعراء بقدر إحسان الشاعر وإجادته فى الإلمام بها والتمسك بالشروط التى وضعها النقاد ، والتمسها بعض الشعراء فى أسلوب المعالجة الفنية للصورة الشعرية .

وعلى هذا بدا الفاصل واضحاً بين مفهوم «عمود الشعر» من منطق هذه الدلالة التصويرية والمعالجة الجزئية فى بنية القصيدة ، وبين شكل القصيدة الذى أخذ به كثير من الشعراء حتى بدا نموذجاً يحتذى ابتداءً من التقديم ، إلى براعة الانتقال ، إلى التخلص من الرحلة إلى موضوع القصيدة ، وأخيراً إلى خاتمتها .

ومن هنا أيضاً بدا واضحاً أن نميز بين خروج الشاعر على عمود الشعر وتمسكه بمنهج القصيدة ، الأمر الذى يزداد وضوحاً فى حقل التطبيق النصى على شاعر ضخم كأبى تمام كثر توجيه الاتهامات إليه من خلال الفهم النقدى لهذين المصطلحين ، فهناك فرق - بالضرورة - بين الشكل أو القالب الفنى وطبيعة الصياغة الجزئية حين تتعرض لعمود الشعر ، أو ترسم الصورة الشعرية .

الفصل الثانى

المعارضة والتواصل الإبداعى

- مع أصول الحركة الأدبية .
- محاور القراءة .
- مساحات التجديد .
- المشترك والفردى .

مع أصول الحركة الأدبية

لعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجاً بين التراث والتجديد ، ضماناً لاستمرارية التواصل الفكرى بين الشعراء ، وتأكيداً لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ، ومحاولة الإضافة عليه ، والابتكار فى صوره المعرفية المطروقة ، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم ، وإثبات وجود «الأنا» المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجاً لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى فى توحدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص أصلاً . وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغيره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شىء حول أى من النصين حتى لايجور على أحدهما لصالح الآخر .

وربما ازداد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكاً لطبائع الفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أُضِيف إليها ، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العمليْن أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو محاور الابتكار والإضافة بين الشاعريْن المتعارضين ؛ الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التى تتعلق بحس التواصل الحتمى من منطلق الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب ، وتسجيل الشغف به فى أى من تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثر التراثى ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسماً مشتركاً بين الشعراء ، وتدخل ضمن نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر ، دون وقوف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال ، ذلك أن المادة التراثية - بهذا الشكل - تظل سمة مشتركة لانعرف لها حدوداً ، وإذا عرفناها لانستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التى ينبغى أن تتجاوز فكرتها عالم البيت الواحد ، أو الأبيات القليلة التى تحتوى تلك المعانى المشتركة ، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع وسقط منها اسم الشاعر ، لتدور فى مجال جماهيرى عام تصبح فيه مطروحة لكل مايعيد تصويرها على طريقة الجاحظ فى مقولته المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والأعجمى والبدوى والحضرى ، ليبقى

للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير ، وحسن الصياغة ، والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبله كشاعر ، أو على منهج الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعاً لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها ، وهنا يتحول الفن إلى اختيار لشريحة ما على ماعرضناه تفصيلاً من قبل .

يبقى للشاعر – إذاً – أن يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث فى بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره ، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها فى ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه فى لاوعيه لتظل جزءاً لاشعورياً ، وهى – آنذاك – تظل ملكاً له وحقًا مباحاً ، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة ، أو التدرج الزمنى معها فى دائرة مثل هذا الإبداع بحثاً عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو مانراه – على سبيل المثال – فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالدين) ، إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها ، كما هو فى شروح المعلقات ، أو الأصمعيات ، أو جمهرة أشعار العرب وغيرها .

أضف إلى ذلك طبيعة زحام المواقف الأدبية الذى طرحته دراساتنا النقدية القديمة فى حوارها حول البيت الشعرى ، والإعجاب به كوحدة فنية ، والبحث عن سيرورته ، وتتبع أصدائه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء . وهى ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية – إلى حد كبير – على نحو مايتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، أو المرزبانى فى الموضح أو الحصرى فى زهر الآداب ، أو المبرد فى الكامل ، أو ابن عبدربه فى العقد الفريد ، أو فى الموازنة بين الطائيين للآمدى ، أو غيرها من المصادر التى أفادت من هذا التراث الأدبى وأفادته بما رصدته من مادته ، وما استكشفته من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشغل – بالقطع – بتحليل أحجام الأصول والإضافات بقدر ماشغلت بخطأ أساسى تردد فيها حول منطق تقويم البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم عدّ الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها أو عليهما معاً . فإذا بنا أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بنا أمام أفضل الشعراء (النابغة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب ..) أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز حدود الضوابط النقدية التى يجب ألاتسلم بتلك الأفضلية المطلقة وألا تصدر عنها ، وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده ، هو نفسه ذلك الفرق بين صيغة

التفرد وصيغة السبق الفنى ، ولاشك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لا بذلك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالاً خصباً لهذا التواصل ، ونموذجاً لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان ، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فلهذه مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الكبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمكن تلمسها فى دراسات متعددة لإحسان عباس ، وطه إبراهيم ، وغنيمى هلال ، ومصطفى هدارة وغيرهم ، إلى أغلب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه والتى جمعت من خلالها بعض المصادر فكرة أصحابها كما صنع حازم القرطاجنى مع السرقاتِ الأدبية من خلال رؤيته لمقاييس الإجادة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى العقْم، التى تظل ملكاً خاصاً لمبدعها، دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

وعلى هذا يظل موضوع المعارضة مفارقاً لكل هذه الاتجاهات مفارقته لفكرة النقيضة الأموية القديمة ، تلك التى التزمت بشروط واضحة تعد ضرباً من المعارضة ، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب ، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه ، وجمهور إنشاده ، وأسواقه الأدبية الخاصة ، ومقومات فنية محددة ، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية ، ويتحول الهجاء بعدها إلى نماذج سياسية تتجاوز فكرة العصبية القلبية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم ، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعوبى الذى خرج من عباءة العصر الجديد كاشفاً عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتها الهجائية الأموية فى صورة «النقيضة» ، أو ماسبقها من نقائض مبكرة فى عصر صدر الإسلام ، أو مابدا منها من محاولات ساذجة منذ الجاهلية .

واستكمالاً لصورة النقيضة قد نجد لها امتداداً فى محاولة لإحيائها على المستوى الفردى ، على غرار ذلك النمط الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز ، وإن اختفت بينهما صورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريباً ، ولكن تميماً قصد إلى إفحام نظم ابن المعتز ، فبدت النقيضة لديه ضرباً من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعين حاكمين ،

كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سنّى وشيعى ، خاصة أنها صدرت عن أمرين يضمنان لها التكافؤ ، كما كان الحال لدى فحول النقيضة الأموية من قبل .

من هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية ، أو هى صورة من صور الأدب المذهبى ، أو إحدى تراجم الصراع السياسى ، وهو مايبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب ، لاالخصومة أو العداء أو الصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تجاوزها الرغبة فى إفحام المعارض ، أو إظهارها ضعف شعره ، أو إهدار مكانته ، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغة التداول بين الشعراء ، على النحو الذى تحكيه لنا الأخبار والمرويات ، على ماقد يدور بين الشاعرين فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة والارتجال ، وكأن هذه المنطقة – منطقة البديهة – تظل أساساً جامعاً لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التى تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب ، ومايترتب عليها من تقارب فى صيغ المعالجة بكل أبعادها .

وعلى منهج الارتجال أيضاً قد ترد صور من الرسائل الشعرية المتبادلة بين الشعراء ، وهذه يمكن أن يسير بعضها فى إطار المعارضات إذا ماتوحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيد ، أو تشابهت التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعرى ، سواء فى ذلك إذا كان متناقضين فى عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة بينهما إلى موضوعات أخرى ، ولعل شاعر الرسائل – بهذا الشكل – يقترب إلى حد بعيد مما رصد فى دواوين الشعر العربى من شعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران ، أو يصبح النظم أساساً للتراشق الفنى بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع تلك الأندية وشيوع كثرة منها فى العصر العباسى بصفة خاصة .

كما ظهر أيضاً فن «المطارحات» أو «المساجلات» ، وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية ، ذلك أن المطارحة غالباً ماتستهدف الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النَّيْل من خصمه ، فهى أقرب إلى عالم الخصومة ، مما يقربها – بصورة واضحة – من فن

النقيضة الأموية .

فإذا ماخرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجها أصلاً من باب الأخذ أو عالم السرقات ، أو من مجرد استمرارها كضرب من ضروب التأثر التراثي الذى يصحبه شيء من مسخ أو بعض من تشويه للأعمال الأولى ، فقد ظلت لها مقوماتها أو أصولها المتميزة ، وكذلك تظل لها دلالتها الخاصة سواء على الصعيد النفسي لدى الشاعرين المتعارضين ، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين ، إذ ربما ظهرت انعكاسات الرغبة فى المعارضة صريحة لدى الشاعر ، على النحو الذى عرضه شوقى – مثلاً – حين اتخذ من البحترى له سميراً ونديماً ، ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبرراً واضحاً لمعارضته إياه فى قوله فى السينية :

وعظ «البحترى» إيوانه كسرى ‍ ‍ ‍ ‍ ‍ ‍ وشفتنى القصورُ من (عَبْدِ شمس)

وعند شوقى سنجد المسالة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رائعة لم يغب فيها حضور المتقدم عن العالم الإبداعي لدى المتأخر من الشعراء ، ولايشترط فيها – حينئذ – عنصر المعاصرة ، ولايتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة ، بقدر مايبدو الموقف مطروحاً من منطلق هذا المنظور النفسي للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التى عاشها الشاعر المتأخر وتلك التجارب التى سبق إليها ، حيث يجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها ، مشدوداً إلى شعره ، يستلهم معانيه وأفكاره ، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهامه له بالسطو أو السرقة ، أو الفناء فى ذلك الآخر ، أو الاستبعاد فى سياق تجاربه .

والثاني: يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملكه لهذا التراث الذى ينتزع منه مايشاء دون خوف أو وجل ، فله أن يقتبس ويضمن ، وله أن يعارض ويحاكى إشباعاً للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد (أصالة الانتماء وابتكار الذات) .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من واقع هذين المنطقين بالتحديد– فى حواره – حول المعارضة فى الشعر ، تلك التى يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة فى موضوع ما من أى بحر وقافية ، فيأتى الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة فى منهجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها ، وفى موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصاً على أن يتعلق

بالأولى فى درجته الفنية ، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبه ، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية .. فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء ، وليس هذا الانتساب القبيح ، وإن اتفقنا فى وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالباً ، وفى أنهما فنّا المنافسة والمبارزة بوجه عام (١) .

فإذا أضفنا إلى هذا التحديد طبيعة الامتداد التاريخى للفن بما لايرفض الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات ، استطعنا تبريرها حتى فى غير الشعر ، إذ نجد منها ضروباً أخرى مطروحة فى فن النثر ، على النحو الذى يلهج به أصحاب المقامات ابتداء من فترة ظهورها لدى بديع الزمان الهمذانى ، إلى من تتلمذ عليه فيها، على طريقة الحريرى إلى ما شاع منها مع توالي عصور الأدب من بعده ، فلم يكد يخرج عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول ، ولم يجد المعارض حرجاً فى أن يلجأ إلى باب المعامة من المنطق نفسه الذى نراه وارداً لدى البديع نفسه .

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا فى دراسة نماذج المعارضة ، وهى ماتفرض علينا تعميق بعض الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو ملحاً – منذ البداية – ضرورة البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب فى موروثه قبل الإبداع ابتداءً ، سعياً إلى محاولة لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وتأمل صور جدله معه منذ الاختيار إلى الصياغة ، إلى التأثير فيه ، وهذه الزاوية تكملها صورة الحدث التاريخى خاصة حين يترك صدى بارزاً لايكاد يسقط من ذاكرة الشاعر ، وكأنما حفر فى وجدانه ، سواء بدا لنا هذا التاريخ فى حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه فى اتساق مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال تشريح ذلك الواقع الاجتماعى الذى يلتحم بدقة مع الظرف التاريخى التحامه بالشاعر ذاته حتى يظل جزءاً منه لايكاد يتجزأ ، أو ينفصم عنه .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف مايخصنا من تجارب الشعراء وطبائع عصورهم ، وأذواق جمهورهم ، مع طبيعة الإدراك الأدبى لمدلول المعارضة فى البيئة الفكرية للشاعر قبل اقتحام منطقة الدرس الواعى لأصداء حس فى حس آخر، أو حتى فى عبقرية أخرى ، أو إدراك ووجدان فى إدراك ووجدان آخرين ، بصرف النظر عن المساحات الزمنية التى قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين . وتبدو

---

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ أحمد الشايب ، ص٦ ومابعدها .

المكتبة العربية فى حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس الذى لايمكن أن يفى بها مثل هذا البحث ، ولايستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذى سبقته إليه محاولات أخر يسهل تلمسها فى دراسة الدكتور زكى مبارك فى الموازنة بين الشعراء ، وإن كان المرء مازال فى حاجة إلى معاودة درس بعيداً عن ذوبان الناقد فى شعر هذا الشاعر أو ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء مايقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور زكى نفسه فى نسيان الناقد لنفسه وشخصيته وتعالمه بحواس الشاعر ، موضوع درسه، وتأمل خطرات النفس ولفتات القلب لدى كل شاعر (١) .

فلعل هذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد فى الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف عناقيد الصور وعناصر المعارضة من خلال درس تحليلى موضوعى لأوجه الالتقاء أو التباعد بين الشاعرين ، وتفسير الظاهرة طبقاً لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا لتجانس التجارب عبر تنوُّع حركة العصر الأدبى ذاته.

من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلى ، أو - بمعنى أدق - أن يظل هذا الدرس بعيداً عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعداً خاصًا ، أو أبعاداً جديدة تستحق التسجيل ، وإلا فقد الدرس أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سبق إليه ، فبدا له معارضاً أو منه مقتبساً ، وأحسب أن باحثاً لايستريح إلى هذا فى بحثه ولايجب أن يقنع به مبرراً لدراسته ، بل تظل الرغبة فى الدرس دافعاً إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على المفاهيم النقدية المحددة لفكرة المعارضة ، وبعيداً عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى أحياناً إلى كشف معالم التأثير والتأثر ، أو كشف صيغ التفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمى ، فى دراسته حول الموازنة بين الشعر فى العصرين الأموى والعباسى (٢) . فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص ، وكيف ترد الأشباه جامعة بين الأموية والعباسية ، ولاعلاقة لها بالدراسات المقارنة أو الموازنات النقدية ، أو نحو مافعله الأستاذ عباس حسن فى موازنته بين المتنبى وشوقى فى إطار رؤية محددة، سيطر عليه فيها الحس اللغوى قاصداً إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقى من منطلق البحث فى مواد تراثه ، ومحاولة كشف أسلوبه فى استيعابه ، لا فى إطار المعارضات

---

(١) الموازنة بين الشعراء (زكى مبارك) .

(٢) وقد أعطاها عنوان «المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول» .

الشعرية التى تستوقفنا فى القصيدة كاملة ، بل تظل الدراسة أقرب ماتكون إلى التناول الجزئى للأدبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة ، فى إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية (١) .

ثم تأتى دراسة خاصة بتاريخ المعارضات فى الشعر (٢) لم تبعد كثيراً فى منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة، دون الالتزام بتتبع خط منهجى واضح يحدد للمعارضة معناها الاصطلاحى الذى يضبط مايدخل فى إطارها من قصائد ، إذ تظل هذه الحدود المتوقعة بمثابة حارس يحمى الفكرة ذاتها ، ويؤدى إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وتشارك فيه لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى . وهو مايزداد تأكيداً من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التى تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصى ، ومنها - أى هذه النصوص - ماقد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعاً لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة ، على نحو ماتمتعت به لامية كعب بن زهير والتى عرفت «بالبردة» من معارضات تلتها منذ عصر بنى أمية ، واستمرت معارضاتها بعد ذلك لدى «البوصيرى» أو «شوقى» أو غيرهما على امتداد تاريخ الحركة الأدبية ، ويكفى أن نتوقف سريعاً عند بعض منها - على سبيل المثال - لمجرد الإشارة إلى الدراسة ، لكثرتها المتميزة، ومنها :

معارضة الأخطل للامية كعب ، وهى معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة (٣) :

بانت سعاد ففي العينين ملمول ... من حبها وصحيح الجسم مخبول

ومعارضة محمد بن أبى العباس الأبيوردى (ت سنة ٥٠٧هـ) ومطلع لاميته :

خاضَ الدُّجى وَرِواقُ الليل مسدول ... برقٌ اهتز ماضى الحدِّ مصقول

---

(١) الموازنة بين المتنبى وشوقى .

(٢) تاريخ المعارضات فى الشعر العربى (محمد قاسم) .

(٣) يمكن الرجوع إلى تحليلها فى كتاب «أشكال الصراع فى القصيدة العربية» ، ج٢ ، العصر الأموى ، ص٢٤٨ ومابعدها .

ومعارضة الزمخشرى (ت ٥٣٨هـ) ومطلعها :

أضـــاء لـى باللوى والقلـبُ متبول　　　نجدىٌّ بـرقٍ بنـار الحب مـوصول

ومعارضة البوصيرى (٦٩٥ هـ) ومطلعها المشهور :

إلــى مـتى أنـتَ بالـذات مشغول　　　وأنت عـن كل ماقدمت مسئول ؟

فى كل يوم تُرَجِّـى أن تتوبَ غـدا　　　وعقدُ عزمك بالتسـويف محلـول

ومعارضة ابن نباته المصرى (ت ٧٦٨هـ) ومطلعها :

ما الطرف بعدكمُ بالنـوم مكحـول　　　وأنت عـن كل مـاقدمت مسئـول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠ هـ) :

بـانت سعاد فعقـدُ الصـبر محلولُ　　　والدمـعُ فى صفحات الخدِّ مبذول

ومعارضة الفيروزابادى (ت٨١٧ هـ) ومطلعها :

هـــل حبل عزَّةَ بعد البين مـوصول　　　أو بـارقُ الوصـل بعـد البين مأمول

ومعارضة القلقشندى المصرى (ت ٨٢١ هـ) ومطلعها :

سيف العيـونُ علـى العشاق مسلول　　　وصارمُ اللحظ مسنـونٌ ومصقـول

وتظل المعارضات شديدة الصراحة والوضوح فى موقفها من لامية كعب ، ولم يجد فيها الشعراء مايحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، ولذا تزاحموا على التصريح بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمرى إذ سمَّى قصيدته :

«عدة المعاد فى عروض بانت سعاد» ومطلعها :

قلبـى بكـم يا أهَيلْ الحـى مأهول　　　وحـــبله بأمانـى الوصـل موصول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (٦٨٣ هـ) إذ سمى قصيدته :

«المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب» ، ومطلعها :

لاتعـذُلاه فمـا ذو الحـب معذول　　　العقـــل مُختَـــبَلٌ والقلـب متبولُ

ومعارضة الفيروزابادى التى أسماها «زاد المعاد فى معارضة بانت سعاد» وسبق أن سجلنا مطلعها ، على مايبدو - بداهة - فى اختيار أى من تلك المسميات من قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالإقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوى، سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب ، أو إلى محور مقدمتها التى عرفت بها «بانت سعاد» .

وليس هناك مايمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذى يعارض قصيدته ، وكأنما بدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب - بالذات - على ذلك النحو الذى مال إليه البوصيرى حين صرح بهذا الإعجاب فى قوله:

وما عَلَى قَوْلِ كعب أن توازنَهُ ... فربما وازن الدُّرَّ المثاقيلُ
وهل تعادلُهُ حُسْنًا ومنطقُها ... عن منطق العَرَب العَرْباء معدول
وحيث كنَّا معا نرمِي إلى غَرَض ... فحبَّذا ناضلٌ منا ومنضُول

بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضاً لمنهج كعب حتى فى تصويره غزوات رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومواقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين ، وكأنه يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين ، ليقول البوصيرى :

قومٌ لهم فى الوغى من خوف ربهم ... حسن ابتلاء وفى الطاعات تبتيلُ
كأنهم فى محاريبِ ملائكةَ ... وفى حروبِ أعاديهم رَابيلُ

وقد قارب الشاعر المعارِض الشاعر المعارَض حتى فى معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعة المهاجرين أيضاً (على غرار ماجاء فى منظومة كعب فى خصوصية مدحه للمهاجرين :

فى فتية من قريش قال قائلهم ... ببطن مكة لما أسلموا : زولوا
زالوا فما زال أنكاس ولاكُشفٌ ... عند اللقاء ولاميل معاذيل
شم العرانين أبطال لبوسهم ... من نسج داوودَ فى الهيجا سرابيل
لايفرحون إذا نالت رماحهم ... قوماً وليسوا مجازيعا إذا نيلوا

ثم يشتد حرص البوصيرى على إثراء هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه فى بدرته كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :

إلى متى أنت باللذات مشغول   وأنت عن كل ماقدمت مسئول ؟

وعلى هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حب التوقف عند الصورة الجزئية تجد ابن الساعاتى يعارض كعباً حتى فى انتظاره العفو من رسول الله ﷺ رغم اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح حيث يقول :

وكيف أخْملُ فى دُنْيَا وآخرةٍ   ومنطقى ورسول الله مأمول

على لغة كعب :

نُبِّئْتُ أو رسول الله أوعدنى   والعفو عند رسول الله مأمول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله ﷺ حين قال :

إن الرسول لنور يستضاء به   مهند من سيوف الله مسلول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره ﷺ :

أضاءَ هَدْياً وجُنْحُ الكُفرِ مُعْتكِرٌ   ووجهُ حقٍّ وسِتْرُ الشكِّ مَسْدُولُ

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة - رضى الله عنهم - أيضاً على نهج كعب فيقول :

أُسْدٌ إذا نازلوا شُهْبٌ إذا سَقَرُوا   لٌ إذا جادَلوا سُحْبٌ إذاَ سِيلوا
فلا مفاريحُ إن نالَتْ رِماحهمُ   ولامجازيعُ فى البَأساء إن نِيلوا
العالِمُون بأن النفس هالكةٌ   يوماً وأن قضاء الله مفعولُ
فما كواحِدِهم فى فضله أحَدٌ   ولاكجِيلهم فى فضله جِيلُ

وتتألق أشواق الشعراء وتزداد دوافعهم إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم وتتبارى صور اقترابهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها ، على نحو ماظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضعوا فى اعتبارهم

المسميات المذكورة نفسها آنفاً ، أو مابدا قريباً منها على نحو مانجده مثلاً فى :

شرح محمد صالح السباعى بعنوان : بلوغ المراد على بانت سعاد .

شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوقاد فى شرح بانت سعاد .

شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانت سعاد .

شرح ابن سلطان الهروى : فتح باب الإسعاد فى شرح بانت سعاد .

شرح محمد حسن المرصفى : القول المراد فى شرح بانت سعاد .

شرح جلال الدين السيوطى : كنه المراد فى شرح بانت سعاد .

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزابادى ، والتبريزى ، وابن هشام ، وابن دريد ، مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح ، وتستمر المحاولة وتتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح فى الوصول إلى أفضل مايقال حولها ، كما يتبدى فى كنه المراد أو الجوهر الوقاد ، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذى يكشفه باب الإسعاد ، وطريق الرشاد ، أو بلوغ المراد ومايشبهها فى غير ذلك من شروح .

ومع هذا التبارى فى المسميات والشروح والمعارضات، تلقى البردة ضروباً أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبدالقادر بن سعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

واجسم بعد سعادٍ مُدْنفٌ وَصِبُ (متيمُ إثرهَا لم يفد مكبول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصرى فى قوله :

قل للعواذل مهما شئتم قولُوا فليس لى بعدَ مَنْ أهواه معقول

نأيت يومَ النَّوى والدمع مسبولُ (بانت سعاد فقلبى اليوم مبتول)

(متيم إثرها لم يفد مكبول)

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح مؤكد من المبدعين واللغويين على التزاحم على بردة كعب بن زهير شرحاً أو تحليلاً ، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء ، وهو ماحدث له نظير أيضاً حول بردة الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

أمن تذكــر جـيــران بذى سـلـم مـزجتَ دمعـاً جرى من مقلة بدم

أمْ هبَّت الريحُ من تلقـاءِ كـاظمـةٍ وأومضَ البرقُ فى الظلماء من إضمَ

إذ يظل الشاعر دائراً فى إطار «البردة» متخذاً من كلمة «البردة» ذاتها سبيلاً إلى التقرب بها إلى رسول الله ﷺ ، وقد شاعت أيضاً لدى من عارضه على نحو ماظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفارض فى مطلع ابن الفارض :

هـل نـارُ ليلـىَ بدَتْ بذِى سلَـمِ أم بـارقٌ را فـى الـوراء فالعلَـم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة وصورها الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس وسقوطها ، ودعوة إلى الزهد والتوبة ، وحديث حول مولده ﷺ ومعجزاته ، ومنها معجزة القرآن الكريم ، ومن خلالها تبدو البردة وقد أصبحت موضعاً يجتذب الشعراء فى العصر الحديث على نحو ماصنعه الشيخ أحمد الحملاوى فى قصيدته الذى نظم فى مطلعها :

ياغـافـرَ الذَّنْبِ من جُـود ومن كَـرَمٍ وقـابلَ التَّـوب من جـانٍ ومُـجْـتَـرِمِ

اقْبل مَـتَـابِيَ واغـفـرْ ماجنَتْـهُ يدى واستُـر عـيـوبى وباعِـدْ عنِّىَ الهم

وعلى نهجها أيضاً كانت محاولة البارودى فى (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة) ومطلعها :

يـارائـد الـبرْق يمِّم دَارَةَ العَلَـمِ واحْـدُ الغـمامَ إلـى حَيٍّ بذى سَلَم

وعند شوقى مشهورة جداً بردتُه هنا :

ريمٌ عـلـى القَـاع بـين البَان والعَلَـم أحـلَّ سفكَ دمى فى الأشهر الحُرُم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيراً ، أو تخميساً ، أو شرحاً ، أو تضميناً على نحو ماكان مع بردة كعب ، ومن خلال الدوافع نفسها التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم ، ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة مسارات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية فى آن واحد ، ولعل مايزيد الدارس إغراءً ويدفعه إلى السعى وراء هذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت فى تراثنا

الشعرى القديم ، ومابنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية ، ابتداءً من معارضات شعراء الحضارة الجاهلية على غرار ماحكاه أبو الفرج بين الشاعر العباسى أبى العتاهية والشاعر الجاهلى المنخل اليشكرى(١) ، أو معارضة الراعى النميرى لعمرو ابن كلثوم فى معلقته (٢)، وكذا معارضة أبى العتاهية نفسه لكعب بن زهير (٣) ، إلى جانب المعارضات النسائية التى سجلها بين هند والخنساء (٤) ، أو معارضة عينية متمم ابن نويرة وأبى ذؤيب الهذلى (٥) فى الرثاء ، أو معارضة البحترى للأسود بن يعفر النهشلى (٦) ، أو معارضة مالك بن الريب لعبد يغوث بن وقاص الحارثى (٧) . لننتقل إلى حقل تاريخى آخر للمعارضات، يصبح فيه الشعر العباسى نفسه موضعاً لمعارضات شعراء العصور التالية ، على نحو مانظمه القمم فيه من شعر حماسى بصفة خاصة ، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحد المشاعر وتشابهها ، فالتقى على مائدتها الشعراء وإن فقد بينهم منطق المعاصرة ، على النحو الذى تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسى ، على طريقة معارضة الشعراء لأبى تمام بصفة خاصة ، ومن الطريق أن نجد أبا تمام نفسه يعارض بائيته لذى الرمة الشاعر الأموى (٨) ، لتتزاحم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبى تمام ذاتها(٩)من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ، أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسرانى ، إلى شوقى فى العصر الحديث .

وكذلك يصبح شعر المتنبى موضوعاً لأشباه تلك المعارضات ، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية ، فيلقى ترحيباً فنياً من قبل أسامة بن منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة «واحر قلباه ..» وكذا كانت معارضة أسامة لأبى فراس الحمدانى فى «أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر» ، إلى غير ذلك من وقفاتٍ نفسية قد توحى بهذا اللقاء المتجدد بين الشاعرِ القديم ومن عارضه من المتعارضين ، وعلى النحو الذى يمكن تبينه بين شخصيتَى المتنبى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس

(١) الأغانى ، ٤/٦٥ .
(٢) ديوان الراعى ، ٦٣ .
(٣) الأغانى ، ٤/٧٠ .
(٤) نفسه ، ٤/٢١١ .
(٥) الكامل ، ٤/٧٢ .
(٦) المفضليات وديوان البحترى .
(٧) المفضلية ، ٣٠ .
(٨) أشكال الصراع فى القصيدة العربية (الجزء الثالث) .
(٩) انظر كتابنا «أبوتمام : صوت وأصداء» فى تناول هذه المعارضات .

بتضخم الذات أو توهجها ، ومايستدعيه الأمر من إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، خاصة إذا كان يعيش عقدته نفسها ، أو بدا قريباً منها .

وكأن هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء أنفسهم فى العصر الواحد ، هذا إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذى قد نجده فى معارضة شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس (١) . وهى تبدو قريبة من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب ، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرابط ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار مانظمه بعض الشعراء فى معارضاتهم لقصائد لأبى نواس ، على طريقة البارودى فى معارضاته ، أو ماكان من ابن المعتز فى معارضته للحسين ابن الضحاك، أو ماورد فى معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعاً بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتتشابه الصور ، وهو مايدفع - بالضرورة - إلى تتبع ذلك التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيراً عن ذلك التشابه بين التجربتين ، وهى الظاهرة التى جسّدها حس الجندية لدى بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن على غرار ما كان بين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى رومياته ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته ، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ماكان من موقف ابن دراج القسطلى حين اتخذ من شعر أبى فراس حقلاً لمعارضته ، وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالاً يتوقف عنده أيضاً معارضاً . وإذا بشوقى يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ، وأخرى فى تجارب شعراء الروميات ، فيتوقف عند ما اختاره منها طبقاً لتجربته ، فعمد إلى معارضة البحترى فى سينيته ، أو ابن زيدون فى نونيته ، أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته ، أو رومياته أو رثائياته ، وإذا به أيضاً - أى شوقى - يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقته فى معارضاته لشعر أبى العلاء ، وكذا شعر ابن سينا خاصة قصيدة النفس التى عكف على معارضتها مصرحاً بشدة إعجابه بها وبصاحبها (٢) .

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال

---

(١) الأغانى ، ١/١٢٥ .

(٢) يراجع فى تفاصيل هذه المعارضات كتابنا حول التراث والمعارضة فى شعر شوقى .

موقفها فى زحام هذه المعارضات ، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعاً لمعارضات الشعراء لابد أن يظل فى منطقة البؤرة - بؤرة الإعجاب - لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصره ، بما يكفى لجعلها محوراً ينصرف إليه أكثر من شاعر ، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها ، وربما دوافع أخرى قومية ، أو حماسية تكشفها التجارب العامة فى صورتها الاجتماعية ، وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، فتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة ، على نحو مانجده - مثلاً - بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزّعة بينهما من تناول التجربة الخمرية ، ومايتبعها من تزاوج حس البداوة والحضارة فى عرضها وصيغ معالجتها ، وهو مايكاد يتكرر حرفياً لدى أبى نواس بين رفضه للّوم وإصراره على التحدى ، أو الوصف الخارجى للخمر ، أو ماكان من مزج هذا كله بالشعوبية وحديث الإرجاء الذى شغله فى تبرير موقفه ، أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو ونظائره .

وتبقى للمعارضة أيضاً قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها، وكذا شرقيها وغربيها ، على نحو مانجده من هذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى فى منفاه فى الغرب وقد راح يناجى البحترى فى المشرق ، وفى الوقت نفسه نجده فى الشرق يناجى ابن زيدون من الغرب ، وهو مايعكس طرافة هذا التفاعل ودقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعاداً جديدة لاتخفى أهميتها فى مساق الدراسة الأدبية ، ولاتبين قيمتها إلا من واقع تعدُّد القراءات للقصائد موضوع المعارضات .

محاور القراءة

وتظل ضرورات دراسة المعارضة رهناً بأهميتها فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة ، أعنى بذلك ضرورة التحليل المتأنى لكل من العملين على مستوى علاقاتهما الخارجية والداخلية جميعاً ، وهنا يصبح تعرف شخصية الشاعر أمراً ضرورياً وملحاً ، إذ لايمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، ذلك أنه يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص ، لتصبح نموذجاً محورياً من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمراً هامّاً ومطلوباً ، من خلال ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها فى إطار المرحلة التى يصوغ من وحيها التجربة ، أو حتى فى سياق غيرها من المداخل ، وعندئذ تبدو دراسة ظروف العصر - بهذا القياس - من المطالب الأولى فى مثل هذا الدرس ، وكذا الأطر الاجتماعية التى تحددها بيئة الشاعر فى أوسع صورها .

ومن هنا - أيضاً - تتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءً من صلته بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التى اختارها لتكون موضوعاً له ، ومن خلالهما معاً تتكشف الأبعاد الشعورية التى تكمن وراء التجربة إذ لاشك أن تفهُّم التجربة يظلُّ خطوة أساسية مطلوبة فى استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

وإلى جانب تأمُّل حياة الشاعر ، ومع تحليل ظروف عصره وملابسات إبداعه، وكشف ذوق جمهوره ، يظل السعى مطلوباً وراء حواس الشاعر من خلال معطيات الصورة ، أو مايعرضه فى لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب مايجب على النقاد - أيضاً - من التزام الموضوعية حال التلقى لأى من العملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة فى ظهور الفروق الفردية فى الأداء التصويرى ، أو حتى فى الصيغة الجمالية التى تتسق - غالباً- مع إيقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة ، والتى ربما أخذت أبعاداً قومية خاصة فى منطقة حماسات الشعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتى أسلوب المعالجة ، وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب مهم لايستغنى عنه الباحث فى هذا المجال ، إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع ، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثراً وتأثيراً متبادلَين ، إلى أن يتم ذلك فى إطار النظم الشعرى ، بما يكفى لتعرف الواقع النفسى للشاعر ، وكذا واقعه التاريخى ، والبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التى يحتويها العمل من الداخل ، وهو مايجب أن يدرك على مستوى التحليل الفنى الذى يتوقف عند العمل جملة وتفصيلاً ، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلاً من التوقف عند نقد الشطر أو البيت ، بما قد لايؤدى إلى نتائج منضبطة فى دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذا المحور التحليلى يظل أساساً تنطلق منه دراسة العملَيْن المتعارضَين ، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة عبر طبيعة اللقاء بين الشاعرين ، أو التى استطاع فيها المعارض أن يضيف ويبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو

بذلك إنما يحرص على تسجيل تفوق «الأنا» من واقع روح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معياراً دقيقاً للفصل بين العملين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوى الشكلى – أيضاً – بين أوزان وقوافٍ ، إلى جانب العناصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة تتدرج فى سلم التصوير البيانى ، ويظل هذا العنصر بدهيّاً فى كل المعارضات ، تعلُّقا باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واحتفاءً بتغاير وحدتى الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم عودة إلى اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى وحركته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى مبررات الإعجاب بالنص المعارض ودوافع التقليد له من ناحية رابعة .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، وهو مالايتأتى إلا بالدرس التحليلى ، والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، وأساليب المعالجة الفنية بمثابة إسهام طبيعى ، ومدخل ضرورى يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة . وذلك أن شاعراً ما لايحب – أو يتصور – أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة كغرض فى ذاتها ، أو من قبيل المنافسة لصاحبها ، وإلا تمركزت فى إطار التقليد الذى قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة قد تؤدى إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقى سائداً ويتردى الآخر فى منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد أدنى صور الحماس له ، فالأصل أولى بأن يقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلاً من مسخه وتشويهه من خلال الصورة المكررة ، وعندئذ يصح لنا اتهامه بفقد حرارة التجربة واختفاء خصوصيته الفردية فيها ، مما قد يدمر عالم المعارضات الشعرية ، أو يفسد الأحكام الرابضة حولها .

ذلك أن التجربة الفردية يجب أن تظل دافعاً أساسيّاً للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلاً عندما يمكن أن يعارضه إذا ماتشابهت معه تجربته ، أو اتسق معه واقعه النفسى فى ظرف ما .

ومن المعروف – على المستوى النقدى – أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ فى معالجتها تصويراً ، فإذا هو يجدُ فى البحث عما يعادلها موضوعاً فى عالم الأشياء ، ومن هنا يأتى اختياره لشريحة بعينها

تكون هى المشجب الأول الذى يعلق عليه همومه ، أو لنقل يكشف من خلاله عن حجم تجربته على نحو مانعرفه مثلاً عن «إيوان كسرى» ، وكيف أحاله البحترى إلى معادل موضوعى لتجربة اليأس والكآبة التى عاشها فى زحام هموم الشيب التى أحاطت به ، ونالت منه نفسياً ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه بمثابة معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه أن يهدأ من خلاله ، أو يسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان موزّعاً بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرئ توزع تجربة الشاعر ذاتها ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صوره بين موجب وسالب أيضاً .

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى سياق تجربته دافعاً أساسيًّا إلى مثل هذا البحث الدائب عن المعادل ، وربما وجد الشاعر معادله جاهزاً فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها ، أو يحاول معارضتها ، ليحكى من خلالها واقعه وتجاربه وشخصه ، كما يحكى أيضاً أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة .

وهنا – أيضاً – يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة ، والتنقيب عن معالم تميُّزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى زحام صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا أياً من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف – جوهرياً – عما نقصد إليه فى عالم المعارضات – كما رأينا – فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو أن يشير إلى أنه سيعارض فلاناً فى قصيدة ما ، على نحو مانراه فى مناجاة شوقى لابن زيدون «يانائح الطلح» أو حِواره مع ابن سيناء «الشيخ الرئيس» ، أو حديثه عن البحترى «وعظ البحترى إيوان كسرى» أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى من أولئك الشعراء ، أو فى تسمية بيته بكرْمة الأخير .

وحين نتجاوز بُعْدَ خصوصية التجربة ، واستمرار تفردها وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية ، يمكنها أن تثرى أبحاث المعارضات الشعرية ، فكأنك أمام مادة تصويرية تبعث على التأمُّل الدقيق ، وتحرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه أو صور الاختلاف ، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة لهذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل مافيها ربطاً بمستويين :

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها اختيار الشاعر ، أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن . وبدأ فى معارضتها عبر لوحات رسمتها ريشته ، وأملاً عليه وجدانه من خلال ميله إليها أو انفعاله بأشباهها .

الثاني : درجة الإضافة التى تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء ، والتى تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة ، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة ، أو إغفال ظهور «الأنا» فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة ، وكأنما ارتضى مسخ تجربته أو تشويه إبداعه ، أو التضحية بخصوصيته الفردية .

ومن خلال هاتَيْن الزاويتين لابد أن تنكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك - بالضرورة - مايتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية ، حتى تضعها تحت مجهرَيْن لامجهر واحد ، أو حين تعمد إلي تعدد القراءات التى تزيدها وضوحاً كما تزيد درسها النقدى عمقاً وأصالة وإضافة وابتكاراً .

فإذا ماتجاوزنا منطقة الاستكشاف هذه ، وبانت لدينا صيغ التفرُّد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العملَيْن موضوع المعارضة ، وهو موقف أيضاً يحتاج إلى رؤية وموضوعية معاً ، تلك الرُّؤية التى تصحب الدرس الأدبى حين تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد ، وكذا تأمُّل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك ، وأيضاً طبيعة المعجم اللغوى والتصويرى الذى بدا متاحاً لكل شاعر تبعاً للمصادر الثقافية المتغايرة ، التى تحيط به فى كل عصر أدبى على حدة .

وطبقاً لهذا البحث المتوقع وراء الأصول تأتى الموضوعية مطلباً آخر حتى لايجوز الدرس الأدبى للنصّيْن على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس النقاد أو الدارس لأى من الشعراء ، بمعنى أن ثمة خشية أن يغمط الدارس أياً من الشاعرين المتعارضين حقه لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة أو الإعجاب بشعره لذيوع صيته وشهرته ؛ إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب ومايترتب عليه من ابتكار وإضافة ، وإلا ماعارض القصيدة أصلاً ، بدليل أننا نسقط هنا تماماً عنصرى المواجهة أو المعاصرة ، فليس ثمة شبهة عداء يمكن أن تجور على النصين المتعارضين إلا إذا قصد إليها الدرس الأدبى علي مستوى دراسة النص الواحد ، فما بالك بالتبعة حين تنصرف إلى الحكم على نصّيْن من طراز فنى متقارب !

ومن خلال الرؤية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص - ضمن مايستخلصه من نتائجه - ظواهر التفوُّق ، أو ملامح السبق ، أو صور النقص أو

قياسات التخلف ؛ تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعانى ، وكذا رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ماورد من قبل السابق جاهزاً بلا تحديد ولامحاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز، خاصة إذا ماقصر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول ، على أن يوضع فى الاعتبار – وهذا أساس – طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعى ، وتطور الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة ، اعترافاً بما بين العصور الأدبية المتوالية من تغير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة .

وعلى نحو ماتبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، سواء مابدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة ، تلك التى تتجاوز – كثيراً – حدود الزمان والمكان ، وكأنها لاتعرف عصراً ما ولابيئة محددة ، على غرار مانجده فى اللوحات الحكمية أو شكوى الشاعر من الزمان ، أو معايشة تجربة مكررة فرضها عليه الاغتراب ، أو منطق التمرد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ماشابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية فى كثير من الأحيان .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابهاً عميقاً فى أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه ، وشديد الالتصاق بموضوع معارضته بما يعرضه من صورها ومايضيفه إليها ، فكأنه ينجح أيضاً فى توصيل التجربة ، وهو مايعد – نقدياً – مطلباً أساسياً للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف ، إن هو افتقده ، إذ لاشك أن تجربة الغربة أمام إيوان الأكاسرة تشبه– إلى حد بعيد – تجربة النفى التى عاشها شوقى هناك فى إسبانيا ، فلدى البحترى نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهناك – أيضاً – ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضى لعلها تنفذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو مايربط – بالضرورة – بين العملين والتجربتين ، ثم تنعكس – بالقطع – فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما مما يكشفه من الدرس التطبيقى لإبداع كل منهما .

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة ، ومن واقع خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة ، يظل الطريق مفتوحاً أمام الدرس الأدبى لاستعراض

تفاصيل الصور المشتركة ، وكشف أبعاد الصيغ المكررة حرفيًا ، وهو مايحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد ، أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها ، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراءً وعمقاً ، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعاً ومبتكراً .

وبذا تظل المعارضة الشعرية وثيقة الصلة بما عرضناه فى محاولة تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تكاد تبدو امتداداً طبيعياً لتلك الأصول ، وإن شئت فقل إنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها ، لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن – أيضاً – بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز مايزيد الرؤية وضوحاً وثراءً ، وكذا أمام مطلب التغلغل فى تحليل المعانى ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك ، إذ لاشك أن ثنائية مادة الدرس تؤدى – بالتبعية – إلى ثنائية التأمل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب العرض والتجديد سعياً وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفى النهاية ضمان التمهيد لإمكانة إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم بشكل مقبول .

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزمانية ، وإمكانة تغاير حالة الشاعر النفسية عبر النص الواحد ، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبى ، أو التاريخ السياسى ، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة فِى مجالات المعارف السائدة فى عِصره ، أوِ السابقة عِليه ، بما يكفى لدراسة عصرين فى آن وِاحد، وكذا دراسة شاعرين وتجربتين وقصيدتين ، فهو نموذج من الدرس الأدبى المتميز ، يحتاج مزيداً من الجهد لأنه – آنذاك – سيزيد البحث النقدى ثراءً وعمقاً بمثل تلك المزاوجات المدروسة تحليلاً .

الفصل الثالث

من النص إلى الصوت

من النص إلى الصوت

قيل إن أبا تمام عالم لكثرة مانهل من فروع الثقافة التى أخذ نفسه بها ، وكان من أبرزها الثقافة التاريخية بأبعادها المختلفة من مصادر العصور الأولى على تواليها من الجاهلية إلى العباسية ، وقد اشتد حرصه على اصطناع ذلك المزج الدقيق بين ثقافته الفنية الراقية المعقدة وحسه التاريخى فى قصيدته المشهورة التى ذاع صيتها ، وكثر حولها الحوار ، وطال الجدل ، وتناولها الدرس الأدبى شرحاً ، وتفسيراً ، وتحليلاً ، وتقويماً ، وبقى أمامنا منها تبيُّن هذا الجانب التوثيقى المهم الذى يمكن أن نفيده من مثل هذا الإبداع ، بما يمكن أن يرد إلى المدحة العربية بعضاً من اعتبارها، خاصة حين يرقى الشعر ليصحح فيها الواقع التاريخى أو - على الأقل - يتسق معه إن لم يضف إليه مايكمل مساره الطبيعى فى ركاب حركة التطور المعرفى والفنى .

ولم يغفل التاريخ هنا تفاصيل الواقعة التى صورها أبو تمام فى مدحته الذائعة ، تلك التى استطاع من خلالها أن يضيف إلى هذا التاريخ بعداً متميزاً من واقع رؤيته الخاصة وحسه الانفعالى الخاص والعام معاً ، حيث ينظر من خلالها إلى أبعاد تلك المعركة ، فكانت له نتائجه التى صاغها عبر كثير من (الحكم) التى انتشرت فيها ، وكان لقصيدته دورها المتميز فى تأكيد الواقع التاريخى الذى يحكى ماحدث من إغارة الروم بقيادة إمبراطورهم تيوفيل على بلدة تدعى «زبطرة» ، عاش فيها المسلمون فى عهد الخليفة المعتصم بالله ، فحاول الجيش «البيزنطى» قهر أهلها حين ساقهم إلى القسطنطينية ، ثم أحرق المدينة كلها ، وبلغ هذا الخبر الخليفة العباسى فى جملته ، ثم جاءته بعض تفاصيله الحادة تحمل نبأ المرأة العربية المسلمة التى أهانها الغزاة وعذبوها ، حتى صاحت فى طريقها إلى الأسر «وامعتصماه» ، فما إن بلغته استغاثتها ، حتى لبى نداءها ، فجمع جنده ، ومضى إلى «عمورية» - قلعة الروم الحصينة - بعد أن نبهه قواده إلى أنها أشد بلاد الروم مناعة ، وأنه لم يعرض لها أحد منذ كان الإسلام ، وهى أشرف عند الروم من القسطنطينية .

وعلى هذا النحو كانت حوادث «زبطرة» ، وكان صوت (المرأة) دافعاً لفتح «عمورية» على يد الخليفة العربى المسلم ، وكانت تفاصيل تلك الأحداث داعية للشاعر العربى لكى يرتفع صوته الفنى ، مستعيناً بمصادر ثقافته التاريخية ، ومضفياً من رؤيته الخاصة على مجمل ماصوره حين أنشد المعتصم بالله قائلاً :

السيف أصدق أنباءً من الكُتُب ... فى حدّة الحدُّ بَيْن الجدِّ واللَّعب
بيضُ الصفائح لاسودُ الصحَائف فى ... مُتهرونهن جلاءُ الشكِّ والرِّيب
والعلم فى شُهُب الأرماح لامعة ... ين الخميسين لا فى السبعة الشهب
أينَ الرواية ؟ بَل أين النجوم وما ... صاغوه من زُخرف فيها ومن كَذب؟
تخرُّصاً وأحاديثاً ملفّقة ... ليسَتْ بَنَبع إذا عدت ولاغرب
عجائباً زعموا الأيام مُجْفلَةً ... عنهن فى صر الأصفار أو رجب
وخوَّفوا الناسَ من دَهْيَاً مظلمة ... إذا بَدَا الكوكبُ الغربىُّ ذو الذَّنب
وصيروا الأبرجَ العُلْيا مرتَّبةَ ... ماكانَ مُنْقلباً أو غيرَ مُنْقَلب
يقضُون بالأمر عنها وهى غافلةٌ ... مادار فى فَلَك منها فى قُطُب
لو بيِّنت قطُّ أمراً قبل موقعه ... لم يَخْفَ ماحلّ بالأوثان والصُّلب
فتحُ الفتوح تعالىَ أنْ يُحيط به ... نظمُ الشِّعر أو نثرٌ من الخُطَب
فتح تفتح أبواب السماء له ... وتبرز الأرض فى أثوابها القشب
يايوم وقعة عمُّورية انصَرفت ... عنك المُنَى حَفَّلاً معسولةَ الحَلَبَ
أبقيت جَدَّ بنى الإسلام فى صُعُدٍ ... والمشركينَ ودارَ الشِّرْك فى صبب
أمٌّ لهم لو رَجَوْا أن تُفْتَدى جعلوا ... فداءَها كلَّ أمّ بَرَّةٍ وأبِ
وبَرْزَةُ الوجه قد أعْيَتْ رياضَتُها ... كسرْى وصَدتْ صدوداً عن أبى كرب
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قَدْ ... شابَتْ نواصى اللّيالى وهْىَ لم تَشب
بكر فما افترعتها كفُّ حادثة ... ولاترَقتْ إليها همَّة النُّوَب
حتى إذا مَخَّضَ الله السِّنين لها ... مخضَ البخيلة كانتْ زُبْدةَ الحقب
أتَتْهُمُ الكُرْبَةُ السوداءُ سَادِرَةً ... منْهَا وكان اسمُها فرَّاجَةَ الكُرَب
جرى لها الفألُ نحساً يوم أنْقرةٍ ... إذ غُودرَتْ وحشةَ السّاحات والرُّحَب
لما رأت أختَّا بالأمس قد خَربتْ ... كانَ الخرابُ لها أعْدى من الجَرب
كم بَيْنَ حيطانها من فارسٍ بَطَلٍ ... قانى الذوائب من آنى دوم سرب
بسنّة السيف والخطىّ من دمه ... لا سُنّة الدين والإسلام مُختضب

لقد تركت أميرَ المؤمنين بها للنار يَوْماً ذليلَ الصَّخْرِ والخَشَب
غادرتَ فيها بَهِيمَ الليل وهو ضحىً يشلُّه وسْطها صبحٌ مَن اللَّهب
حتى كأن جلابيب الدُّجى رغبَت عَنْ لَوْنِها أو كأنَّ الشمسَ لَمْ تَغبِ
ضوء من النَّار والظلماءُ عاكفة وظلمة من دخانٍ في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلتْ والشمس واجبةٌ من ذا ولم تَجب
تصرح الدهْرُ تصريحَ الغمامِ لَها عن يوم هَيْجاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ
لم تطلع الشمسُ منهم يومَ ذاك على بان بأهل ولم تَغْرُبْ علَى عَزَب
ماربعُ ميَّةَ معموراً يَطيفُ به غيلانُ أبْهَى رُبًا من رَبعِها الخَرِب
ولا الخدودُ وقد أدْمِين من خجل أشْهى إلى ناظري من خدِّها التَّرِب
سماجةٌ غَنيتْ منا العيونُ بها عن كلِّ حُسْنٍ بدَا أو منظرٍ عَجَبِ
وحسنُ مُنقَلَبٍ تبدو عَوَاقِبُهُ جاءَت بشاشتُهُ عن سُوءِ مُنْقَلب
لم يعلم الكفر كَمْ أعصُرٍ كَمنَتْ له المنية بين السمر والقضب
تدبيرُ معتصم بالله منتقمٍ لله مرتقب في الله مرتغب
ومُطْعَم النَّصْر لم تُكْهَم أسنَّتُه يوماً ولاحَجبَتْ عن روح مُحْتَجِب
لم يغْزُ قوماً ولم ينهضْ إلى بَلدٍ إلا تقدمه جيش من الرُّعُب
لو لم يقُدْ جَحفلاً يوم الوغَى لغدا من نفسه وَحْدهَا في جَحْفلٍ لَجِب
رمَى بك الله بُرْجَيْها فهدَّمهَا ولو رَمَى بكَ غيرُ الله لم تُصبِ
من بعد ما أشَّبوها واثقين والله مفتاحُ باب المعقل الأشِب
وقال ذو أمرهم : لم مرتعٌ صَدرٌ للسارحين وليس الوِرْدُ من كَثَب
أمانياً سلبتهمْ نُجح هاجسها ظُبى السيوف وأطرافُ القنا السُّلُب
إن الحمامَين من بيض ومن سُمُر دلوا الحياتَينَ من ماءٍ ومن عُشُب
لَبَّيْتَ صوتا زبطَريّ هَرقْتَ لَه كأْسَ الكَرَى ورُضَاب الخُرَّد العُرُب
عداكَ حرُّ الثُّغور المُسْتَضامَة عن برد الثُّغور وعن سَلْسَالها الحَصب
أجبْتَهُ معلناً بالسَّيف مُنْصَلِتاً ولو أجَبْتَ بغَير السيفِ لمْ تُجبِ

حتى تركْتَ عمودَ الشركْ منْقَعِراً ولم تعرِّج على الأوتادِ والطُّنُبِ
لما رأى الحربَ رأى العَين «توفلس» والحربُ مُشْتَقَّةُ المَعْنى مِنَ الحَربِ
غدا يصرِّف بالأموال جريتها فعزّة البحر ذو التيار والحدب
هيهات زُعزعت الأرض الوقور به عن غزو محتسب لا غزو مكتسب
لم ينفق الذهب المُربي لكثرته على الحصى وبه فقرٌ إلى الذهب
إن الأسود أسود الغاب همَّتُها يوم الكريهة فى المسلوب لا السَّلَبَ
ولّى وقد ألجمَ الخَطيُّ منطقه بسكتةٍ تحتها الأحشاء فى صخب
أحذى قرابينه يوم الرَّدى ومضى يحتثُّ أنجى مطاياه من الهرب
مُوكّلاً بيفاع الأرض يُشرفه من خفَّة الخوف لامن خفَّة الطرب
إن يَعْدُ من حرِّها عَدْو الظّليم فقد أوسعت جَحمها من كثرة الحطب
تسعون ألفًا كآساد الشرى نضجت جلودُهم قبل نضج التِّين والعنب
كَمْ نيل سناها من سنى قمر وتحت عارضها من عارض شنب
يارُبَّ حَوْباء لم احتُثَّ دابرُهم طابَتْ ولو ضمخت بالمسْك لم تَطب
ومعضب رجعتْ بيضُ السيوف به حتى الرضى من رادهم ميِّت الغَضَب
والحرب قائمةٌ فى مأزقٍ لحجٍ تجثو الكُماة به صُغراً على الرُّكب
كَمْ كان فى قطع أسباب الرِّقاب بها إلى المخدَّرة العذراء من سبب
كم أحرزَتْ قُضُب الهندى مُصلتةً تهتزُّ من قُضُب تهتزُّ من كثب
بيض إذا انتُضيتْ من حُجْبها رجَعَتْ أحقّ بالبيض أبدانا من الحُجُب
خليفة الله جازة الله سعيك عن جرثومة الدين والإسلام والحسب
بُصرْت بالراحة الكُبْرى فلم تَرَها تنالُ إلا على جسر من التعب
إن كان بين صروف الدهر من رَحِمٍ موصولة أو ذمام غير مُنقضب :
فَبينْ أيامك اللائى نُصرْتَ بها وبين أيام بدر أقرب النسب
أبقت بنى الأصفر الممراض كاسمهم صفر الوجوه وجلّت أوجُه العرب

مساحات وفضاءات

* السياق الانفعالى وهيمنة الذات .
* الممدوح .. حوار الآخر .
* الخصم .. تضاد الصورة .
* التشبث بالموروث .. مدخل التواصل .
* معايير الصنعة .. مستوى الأداء .
* منطق الدلالة .. رموز غالبة .

السياق الانفعالى وهيمنة الذات

أحس الشاعر أنه بصدد موقف مدحى من نمطى متميز ، لم يتهيأ مثله إلا لشعراء المدح الحربى فحسب ، كما أحس نمطاً من خصوصية الانفعال بالموقف ، لم يكن مهيّأ لكل من نظم فى هذا الموضوع بالدرجة نفسها ، وعلى هذا اختلف أسلوب المعالجة الفنية للقصيدة منذ استهلّها أبو تمام بمقدمة جاءت حكمية تتناسب مع عظمة الموقف ، وتتسق مع ما اطمأن إليه الشاعر من حقائق بعيداً عن دائرة الوهم وعالم التنجيم ، وعلى هذا استعان الشاعر فى مقدمة مدحته بما أكّده الواقع وفرضته الحقائق من تكذيب المنجمين ممن أشاروا على المعتصم بأن يرجئ زحفه على قلعة الروم حتى موسم نضج العنب والتين ! ، فلم يستجب الخليفة لنصائحهم ، وكان خروجه إلى «عمّورية» فتحاً إسلامياً مبيناً ، حاصر خلاله المدينة ، وقضى على أهلها ، فثأر بذلك للكرامة العربية التى امتهنت فى شخص المرأة العربية المسلمة فى «زبطرة» .

وقد سيطر الانفعال (الخاص والعام) على أبى تمام فى القصيدة منذ طرح المطلع ولذلك تجاوز به المستوى التقليدى ، حين كرر فيه ما اقتنع به من فلسفة (القوة) ، وهو مايشهد به التاريخ أيضاً ، فنحن هنا أمام موقف خاص ، ورؤية خاصة، تستشهد بالتاريخ ، وتصدر عن الواقع ، دون أن تستسلم للوهم أو الخرافة ، وإذا كان لكل شاعر رؤيته الخاصة ، ولكل موقف ملابساته التى تفرض على الشاعر نمطاً معيناً، فإن هذا يبرر الفاصل بين فلسفة أبى تمام – مثلاً – فى هذه المقدمة ، ومقدمة أخرى للمتنبى فلسف فيها رؤيته من منظور آخر مختلف رأى فيه وهو بصدد مدح سيف الدولة :

الرأىُ قبل شجاعة الشُّجعان	هو أوّلٌ وهى المَحَلُّ الثانى
فإذا هُمَا اجتماع لنفسٍ مَرّةً	بلغَتْ من العلياء كلَّ مكَان

ولم يقف أبو تمام عند حد المفاضلة بين الرأى والقوة ، كما وقف المتنبى بعد ذلك ، ولكنه بدا بصدد الفصل فى قضية أخرى تتعلق بالتنجيم ، وتغليب الوهم أو النبوءة على القوة ، الأمر الذى أثبتت الغزوة فشله تماماً ، وهو ما اتخذه منه الشاعر تكأة فى مستهل منظومته .

ولكى يطمئن الشاعر إلى صدق مايصوغه فى المقدمة ، ولكى يضمن مزيداً

من تأثيره فى جمهوره وتفاعله معه جعلها حكمية عامة ، لأنها تتعلق بتسجيل حقائق ثوابت ، لاتقبل جدلاً أو مناقشةً أو تشكيكاً من وجهة نظره ، فهى حقائق وشواهد يقينية استغلها فى صياغة الحكم العامة التى غلب عليها التعميم أحياناً ، وانتشر فيها التخصيص فى كثير من الأحيان ، على نحو ماظهر فى حدود معالجته لقضية التنظيم والمنجمين ، وفى موقفه العنيف ضد فلسفتهم وفكرهم الغامض بصفة محددة .

ومن مقدمة القصيدة إلى موضوعها بدأ أبو تمام يتغنى تغنياً (انفعاليّا) بذلك الفتح الذى بالغ فى تصويره من هذا المنظور ، وقد جاء نتيجة إيجابية لفلسفة القوة التى آمن بها الشاعر ، فهو فتح أسعد الشاعر والمسلمين جميعاً معه ، كما سعدت به السماء والأرض والدين والدنيا ، وكان من حق أبى تمام فى مثل هذا الموقف الانفعالى أن تحكمه المبالغة ، وأن يشيع فى صوره طابع التعميم والإطلاق ، وهو ماسيطر على كثير منها ، وكان اعتماده فى تلك الصورة على التشخيص عاملاً مساعداً على إبراز طبيعة انفعاله بالموقف ، وقد اعتمد فى معطيات صوره على مصادرها المختلفة من (الطبيعة) و(الدين) و(التاريخ) و(التقاليد) و(المجتمع) ، واختار منها فى كل صورة مايتناسب مع الموقف محاولاً من خلاله الإيهام ، أو الإيحاء بما يشير الدهشة والإعجاب إزاء جوانب الصورة ؛ الأمر الذى يبدو – مثلاً – فى تعديل نواميس الطبيعة من وجهة نظره ، وخاصة فى تصوُره تفتح أبواب السماء ، أو تزيُن الأرض ، أو نظائر ذلك فى صوره الفنية الكثيرة التى انتشرت عبر كل أبيات القصيدة تقريباً .

ومن الطبيعى أن يسيطر استقراء التاريخ على الشاعر فى دعم هذا الجزء من القصيدة ، حيث يفيد فيها من تلك الإيحاءات التاريخية التى يشير فيها إلى كسرى ، وأبى كرب ، والإسكندر ، ثم تكملها تلك المشاهد التى التقطها من التاريخ الأدبى على غرار ما أورده فى مشهد «ربع مية» ، وطواف «ذى الرمة» به ، ثم الصدور عن ذلك الحس العام الذى أخذ به العرب فى التشاؤم والتفاؤل ، أو السعد والنحس . وقد وظف الشاعر هذا الفتح من خلال هذا المستوى التصويرى – بالتحديد – فى خدمة قضية المدح ، وكأنه راح يسترجع التاريخ الأدبى ، ويتحاور من خلاله ، فلم ير غضاضة فى تصوير عظمة عدوِ ممدوحه ، كما صور عظمة ممدوحه نفسه ؛ الأمر الذى انتشر عند العرب منذ الجاهلية فى فنِ «المنصفة» . وقد طوّر أبو تمام منطلق الصورة حين أدخل عمورية طرفاً فيها فصوّر حصانتها ، واستوقفته قدرتها على مقاومة الزمن ، وتحديها لكثير من القادة ممن عرفت لهم مكانتهم فى التاريخ السياسى والحربى ، فكان المهشد كله هادفاً إلى مدح المعتصم بالله الذى استطاع فتحها ، فكان أقدر على

قهر من قهرتهم المدينة عبر سياق ذلك الماضي الممتد ، بل بدا قادراً حتى على الانتصار على الدهر الذى انسحب أمام صلابتها أيضاً ، ثم عاد فصنع بها ماصنعه حين أحالها إلى قفر خرب على أيدى المعتصم بالله، وكأنه يذكرنا بموقف الفارس العربى القديم حين يأتى خصمه بطعنة واحدة ، يبرز من خلالها معالم بطولته وشجاعته ، فإذا هو يهزمه حين تجود له يداه «بعاجل طعنة» على حد تصوير عنترة ابن شداد فى معلقته المشهورة .

وقد جعل الشاعر فى صورة «عمورية» لوحة فنية كبرى ، بما لها من وضع خاص فى وجدان أبنائها وميزان القلاع الحصينة التى عرفت بها ، مما ساعده على الصمود ومقاومة الفاتحين فى عصور التاريخ المختلفة ، ومن واقع المنظور الحربى الخالص وقف عند تصوير حصونها وقلاعها وأسوارها ، معتمداً فى هذا كله على الصور التشخيصية التى تميَّز بها شعره عامة ، وازدحمت بها القصيدة هنا بصفة خاصة .

وبين ماضى عمورية وحاضرها، وزَّع أبو تمام الصور توزيعاً منطقيًّا ، عرض من خلاله مشاهد الخراب ولوحات الدمار ، وركَّز على تصوير دوافع ممدوحه إلى هذا كله ، من خلال بيان حقيقة معركة (الكفر) مع (الإيمان) ، وكأن الطابع العام لصوره بدا قائماً على المنطق ، أو تحويل (أقيسته المنطقة) إلى (أقيسة فنية) تحتاج إلى ضروب من الكد الذهنى للوقوف على مراده منها ، وكشف أبعادها ودلالاتها ، والإبانة عن تجلياتها ومكنونها .

وأشد ماظهر انفعال أبى تمام وصدقه فى تصوير إحساسه الخاص فى هذا الموقف برمته ، ثم فى امتداد ذلك المشهد الخاص بالتغنى بخراب عمورية بعد المشاهد التى رسمها لفتحها وبطولات ممدوحه ، وكأن الشاعر هنا يعجب منها بشكل قبيح ، لأنه رمز من رموز تشفى المسلمين من أهلها .

ويشتد إعجاب الشاعر بمشاهد الخراب والدمار ، فيلتمس لبيان موقفه بعضاً من تداعيات صور التراث ، فيجد بديار مية العامرة ، وموقف ذى الرمة منها خير معين على بيان تلك الصورة ، وخير معادل لتصوير موقفه منها ، مع بيان مافى موقف ذى الرمة من صاحبته من لهفة وشوق ، خاصة حين يدور حول ديارها ، ومافى الموقف النفسى لأبى تمام هنا ، بما يشف عنه سعادته وفرحته بطبيعة المشهد الذى رسمه ، حيث تسيطر عليه روح التشفى وتتجلى رغبته فى الانتقام من أعداء الإسلام الذى كادوا للخلافة وحاولوا امتهان كرامة امرأة مسلمة ، فكان واجباً ضرورة الثأر لها .

ومن حواره حول عمورية يعود أبو تمام إلى الخليفة المعتصم ، فيركز عدسته على تصوير موقفه الدينى ، ويرسم أكثر من لوحة حول شجاعته ، وبطولته ، يعتمد فيها – بالطبع – على الإفراط في عرض جوانب الصورة ، والإغراق فى المبالغة ، ويحرص على بيان خصوصية التأييد الإلهى له فى حروبه وانتصاراته ، تأكيداً لحسن النوايا وإلحاحاً على تصوير إخلاص الخليفة فى خروجه لهذا القتال أو غيره محتسباً لامكتسباً .

ولاشك أن لهذا المقطع أهميته فى توصيف القصيدة كلها ، وإدراجها ضمن فن المدح الحربى ، فلم يكن حديث المقدمة وماتلاه من تصوير لطبيعة الفتح ومكانته ، وما أعقبه به الشاعر من تصوير ما أصاب مدينة «عمورية» ، أو تعرُضه لموقفها التاريخى ، أو سعادته بخرابها ؛ لم يكن هذا كله إلا وسيلة ناجحة للوصول إلى هدف الشاعر من القصيدة ؛ أعنى المدح ، ولكنها تعد من أنجح وسائل الشعراء فى هذا الاتجاه ، لأنها حملت – كما رأينا – دفقات شعورية وطاقات انفعالية بدت صادقة إلى حد بعيد ، حيث برز فيها موقف الشاعر ، وتكشفت رؤيته الخاصة للحديث ، واستطاع إضفاء ذاته عليه بما هيأه له من حس فردى خالص ، وانفعال جماعى صادق فى آن واحد .

* «وكثيراً مايتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين فى حرب الروم» (ماريوس كنار تحت عنوان: إشارات الشاعرين أبى تمام والبحترى إلى حروب الروم ، ضمن كتاب فازيليف العرب والروم) ، ص٢٤٦ .

* فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا، فيحيطون مايذكرون من الوقفات بعبارات شعرية حتى لتتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ وقد لانخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض ، ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدراً كبيراً من التفاصيل» ، ص٢٤٦ .

الممدوح .. حوار الآخر

فى الجزء الخاص بمدح المعتصم لم يتوان أبو تمام عن تصويره بطلاً عملاقاً ، يكاد يذكرنا بأبطال السير التاريخية أو أبطال الملاحم ، وإن كان لايخفى حرصه على إضفاء الصفات الدينية عليه ، خاصة حين جسّد فى شخصه كل آمال الأمة الإسلامية وطموحات أبنائها ، إذ جعله رمزاً لها ، وهو رمز تسنده الإرادة الإلهية التى أخلص لها الخليفة منذ خرج مقاتلاً فى سبيل نصرة دينه، دون أن يبغى من وراء ذلك الخروج غرضاً دنيوياً ولاغنيمة حرب .

واستكمالاً لفكرة تنافر الأضداد أو الجمع بين المتناقضات فى فن أبى تمام ، راح يعرض كل جوانب الموضوع بما فيها من إيجاب وسلب ، فكانت السلبية البارزة فى جانب الممدوح بمثابة إضاءة تزيد من إشراق الدور البطولى للمعتصم ؛ ذلك أن أمر عدوه قد انتهى إلى ما انتهى إلى ميدان خصمه من صور الخراب والدمار والموت، وكل ذلك حقق للممدوح وقومه نصراً عزيزاً مؤزراً ، تحولت من خلاله أدوات الموت إلى وسائل حياة تضمن للأمة الإسلامية بقاءها وسيادتها . وفى عرضه لوسائل الحياة تلك لم يزل أبو تمام يضرب بخياله فى أعماق البادية العربية ، خاصة حين قصد إلى اتخاذ أدواته التصويرية من الدلو ، والماء ، والعشب ، والسيوف ، والرماح وغيرها من أدوات الجاهليين فى وسائل تعاملهم مع واقعهم وصدورهم عنه .

ورغبة منه فى تصوير أبعاد الموقف عاد، أبو تمام فجمع (دوافع المعتصم) إلى حتمية الخروج ، بعد أن أبرز منها سطوة الجانب الدينى ، فصور ذلك الجانب الأخلاقى أو الذاتى الذى ارتسمت أبعاده فى نفس الممدوح ، بما اشتملت عليه شخصيته من مروءة ونجدة ونخوة عربية أصيلة فيه ، تأبى أن تفرط فى كرامة امرأة مسلمة ، فسجل لنا الشاعر دور ذلك الصوت «الزبطرى» الذى صدر عن تلك المرأة العربية فكان داعية المعتصم إلى هذا الفتح ، والإصرار عليه . ومعه يزداد حرص الشاعر حين يكرر دائماً صدوره عن الطابع الدينى لذلك الفتح، وقد قضى به المعتصم على عمود الشرك ، وأنهى أمره إلى الأبد فى منطقة الثغور .

والحق أن حظ الممدوح هنا من المدح المباشر قليل إذا قيس بعدد أبيات القصيدة . ولكن الشاعر شغل بمعطيات الصور الحربية مستهدفاً من ورائها استكمال

مدائحه ، وكأن المعتصم - كقائد - يظل قابعاً من وراء كل الصور البطولية التى أسداها الشاعر عبر مجمل أبياته .

والحق أيضاً أن الشاعر لم يغير منهجه الفنى فى سياق المدح ، حيث ظل صادراً عن تنافر أضداده ، حين أخذ يعرض موقف الممدوح بين «مطعم النصر» و«لو رمى بك غير الله لم يصب» ، ومنطق قوته الأسطورية ، «لغدا من نفسه وحدها فى جحفل لجب» ، جامعاً بذلك بين قوة القائدة وقوة الخليفة المسلم ، ومنصرفاً منهما معاً إلى تعميق البعد الدينى من وراءِ المعركة ، ومن هنا يأتى تمايز أبى تمامٍ مادحاً فى طبيعة حواره حول الآخر فلم يفْن فيه على المستوى الشخصى كما فعل صنّاع التكسب وهواة الاحتراف المدحى ، بقدر ماوقف محايداً عند حدود البيان الحربى الذى أذاعه من واقع مشاهد القتال ، وعندئذ سمح لنفسه أن يصوره ويضخم الصورة صدوراً عن انفعال حقيقى - لامفتعل - تجاه الخليفة ، متخذاً من حريق المدينة ومحاولات قائد الروم الفرار أساساً لتصوير طبائع الحدث ، التى لابد أن تنتهى - بشكل منطقى - فى صالح جيش المعتصم بالله .

ألم تكن المشاهد المرسومة للحريق والممتد إلى تيوفيل إلا جزءاً مكملاً للوحة انتصار الخليفة القائد وتصويره بطولته الأسطورية ، التى لم يتكرر لها نظير عبر وقائع التاريخ من قبل ؟! .

* «ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد «الثغر» حتى دخل «طرسوس» وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر بعمورية ، والحياض مملوءة ، والناس يشربون منها ، لايتبعون فى طلب الماء ، وكانت إناخة المعتصم على عمورية يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان ، وقفل بعد خمسة وخمسين يوماً «العرب والروم ، ٢٦٩»

* «وكثيراً مايتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين فى حرب الروم» وقد يقع أن نجد فى بعض أبياتهم ذكراً لاسم مكان فى آسيا الصغرى أو الثغور لانجده عند غيرهما (يقصد أبا تمام والبحترى) ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكرى) ، العرب والروم ، ص٣٤٦ .

الخصم .. تضاد الصورة

وعلى طول القصيدة ، وعلى مدار صورها الجزئية يستمر أبو تمام فى تكرار المواقف وكأنه يأبى إلا أن يقرن موقف الممدوح بموقف عدوه ، وهو مادفعه إلى التردد بين المشاهد ، وشجعه على الاستطراد فيها بين كلا الطرفين ، ففى مقابل موجب الكرم والشجاعة فى شخص المعتصم يصر على عرض سالب الصفتين لدى قادة الروم من أعدائه ، ومن تفاصيل صورة المنتصر يصر على إبراز موقف المنهزم وجبنه ومحاولته الفرار ، أو افتداء نفسه من كوارث الهزيمة التى حلت به على أيدى المعتصم ، ثم يؤكد مايذهب إليه من واقع ذلك القوام العددى الذى يصوره فى جيش العدو المنهزم ، ثم ماحل بجنده من قتل أدى إلى تناثر الجثث وتمزق الأشلاء بل إلى نضجها من شدة نيران المعركة وهول أحداثها الجسام ، ومن خلال تلك العلاقة الجدلية المطردة راح يعرض جوانب المعركة موزعة بين المعسكرين فى وضوح فنى وتمايز تصويرى، دال على تمايز انفعاله تجاه شقىِ الحدث العظيم .

وعلى مافى هذه الصور من عنف ووحشية ، نجدها تتسق مع نفسية أبى تمام التى امتلأت ضيقاً وغيظاً من خصوم الخلافة باعتبارهم كفاراً ، فآن لها أن تتشفى منهم ، وهو مايعد مقبولاً ومبرراً إذا ماتصورنا معه موقف المرأة العربية المسلمة ، وماصنعه معها جند الروم من وحشية وعنف، بات ضرورياً معه للقائد المسلم أن ينتقم لها ولعروبته ودينه جميعاً .

ومن تأثير المنطق على الشاعر راح يصور النتائج النهائية لهذا الموقف القتالى بعد أن استوقفه منها طويلاً ذلك الشق الحسى أو المادى ، فنقل صوره تركيزاً على الجانب المعنوى الذى سعدت فيه نفوس المسلمين بما وقع فى صفوف الروم ، ليأتى بعده إلى الختام التقليدى لقصيدة المدح العربية ، فيدعو للخليفة ، ويحمد له ماحققه للدين الإسلامى ، وعندئذ تسيطر عليه من الصور التاريخية مايحكى قصة الصلة بين غزوة «بدر» الكبرى ، وهذا الفتح «المعتصمى» ، ثم أضاف فى سياق هذا الختام تلك الموازاة الطريفة بين مشهد وجوه الروم وقد سيطرت عليهم الذلة من هول أشباح الهزيمة ، ومشهد وجوه المسلمين ومابدا عليها من البشر والسعادة بنتائج الفتح وماكشفه عن عظمة صاحبه وقوة جنده وعزة دينه .

ومن الواضح فى القصيدة كلها ، وعبر صورها الكلية أو الجزئية على السواء حرص أبى تمام على تشكيل مواد صنعته الفنية ، وتسجيل قدرته على التعامل مع المادة التاريخية التى تزيد من توثيق مادته الجديدة ، فكان على درجة من التمكن ، مع قدر واضح من المرونة والدقة فى انتقاء المادة الإسلامية التى ترددت فى كثير من ألفاظه وصوره ، وهو يتدرج بالمواقف التاريخية من لدن الأكاسرة ، إلى الإسكندر، إلى الأحداث الإسلامية الكبرى التى اختار منها غزوة بدر ، ومعها لايخفى أيضاً ماصنعه الشاعر من مزاوجة هادئة وهادفة بين التراث الأدبى الذى استلهمه وعاش فى إطاره فكراً وفنّاً ، وإحساسه الخاص وموقفه الانفعالى واقعاً ، وكأنه يبرز أمامنا قادراً على التوفيق بين ثالوث ذاته وموضوعه وتراثه فى الوقت نفسه ، ثم يظل له بعد هذا كله ابتكاره الخاص فيما لجأ إليه من مبالغة ساد من خلالها طابع الإطلاع والتعميم والغلو الملحمى ، والجمع بين المتناقضات ، إلى جانب كثافة التشخيص الذى فرضته على الشاعر طبيعة النزعة الوصفية، التى استعان بها فى تصوير أبعاد المعركة موزعة بين مقدمات ونتائج .

ويظل لأبى تمام ماعرف به فنه من صنعة بديعية أسرف فى معالجة الصورة الشعرية من خلالها ، وكأن الموقف بدا مشجعاً له على أن يبدع فيها بألوانها المختلفة من جناس وطباق ومقابلات ورد الأعجاز على الصدور وغيرها ، وهو مما أدار حوله النقاد كثيراً من الحوار ، ويكفى أن يعدّ زعيم المدرسة البديعية العباسية ، منذ حمل على عاتقه أعبائها بعد أستاذه مسلم بن الوليد ، وتظل لهذه القصيدة أهميتها الخاصة فى تاريخ الأدب العربى انطلاقاً من ذلك الحس التاريخى الذى سيطر على الشاعر ، فنهل من ثقافته ، وأبرزها مزيجاً جديداً من خلال فنه . كما يظل لها دور فى توثيق التاريخ من خلال تصوير (عمورية) أو غيرها من وقائع أخرى شهدها التاريخ العربى والإسلامى ، ولعل هذا التوثيق أو التوظيف الجديد للمدحة العباسية يسهم فى رد اعتبارها ، ويضيف إليها مزايا جديدة وملامح خاصة ، لم تتوافر لدى كثير من شعراء المدح ، كما تحتفظ بقيمتها الفنية فى تسجيل المسلك الفنى الذى ارتضاه الشاعر المثقف لنفسه من خلال الأبعاد الفكرية المختلفة التى استوعبها ، وأفاد منها ، وأعاد صياغتها فنّاً شعرياً عذباً بهذا التفرُّد .

* (وإنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقاً ممن لاعلم لهم بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن الموقع للأفشين ، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو نقفور الذى كان أيام الرشيد وماذكرنا أشهر وأوضح ، إذا كان من الكوائن التى يشترك الناس فى علمها بسبب شهرتها واستفاضة أبنائها ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد) ، العرب والروم ، ٢٩١ .

* (ويبدو المدح واحداً فى تناول حالتى السلام والحرب على السواء ، ولكن تلك القسمة تظل بمثابة مؤشر للكشف عن طبيعة علاقة الموضوع هنا بموضوع المقدمة هناك ، من حيث أوجه الاتفاق أو التناقض بينهما ، وقد تبلور نظام الموضوعات فى شكل شبه ثابت وإن بقيت لكل قصيدة ماهيتها الخاصة) ، ستيفان سبيرل ، مجلة الأدب العربى .

التشبث بالموروث .. مدخل التواصل

ويبدو أن أبا تمام قد التمس لقصيدته من التراث شكلاً يصوغها على أساسه ، ولاضير فى ذلك أو غرابة ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار - وهذا ضرورى وطبيعى- حجم ثقافته المركبة المختلفة عبر مصادرها العربية وغير العربية ، وربما بدا من أكثر صورها اتساعاً إلمامه الواسع بما سجله الشعراء فى دواوينهم من مادة العصر الجاهلى وماتلاه من عصور الأدب حتى عصره ، ومن هنا بدت ثقافته الأدبية موسوعية إلى حد بعيد ، ولعله قد أفاد من تلك البائية التى نظمها ذو الرمة ، والتقط بعضاً مما ورد فيها من الألفاظ والصور والمعانى التى أعاد صياغتها ، وأحسن فى توزيع نسقها ، حتى غدت شديدة الالتصاق بإبداعه فى بائيته ، وإن كان لايخفى صلتها بذلك التراث الذى ألمح إلى شىء منه فى إعجابه بفن ذى الرمة نفسه فى بيته المشهور ، حين صور شدة إعجابه بخراب المدينة ودمارها :

ماربع مية معموراً يُطيف به ... غيلانُ أبه رباً من ربْعِها الخَرِبِ

ولعل فى هذه الإشارة التاريخية مؤشراً يلمح لذلك المصدر الذى استغله أبوتمام فأجاد ، ومع أبيات ذى الرمة قد نتبين أوجه التشابه ، حيث يقول فى بائيته :

جاءت من البَيْض زُعْراً لا لباس لها ... إلا الدَّهاس وأمٌ برةٌ وأبٌ (١)

فربما اقتبس منها أبوتمام صورة الأم البارة والأب ، وقد أطلقها على أبناء المدينة فى قصيدته ، وعلى النحو نفسه من الإفادة نجده وقد وضع فى الاعتبار قول ذى الرمة أيضاً وقد نقله أبوتمام إلى مشهد هرب قائد الروم :

حتى إذا دومت فى الأرض أدْركَهُ ... كِبْرٌ ولو شاء نجى نفسه الهروبُ(٢)

والخليفة عند أبى تمام كان مُطْعَمَ النصر ، كقائد للمعركة لايهمه منها الاكتساب ، بقدر مايهمه الاحتساب ، وكأنه نظر إلى الصيغة المطروحة لدى ذى الرمة أيضاً فى قوله :

---

(١) ديوان ذى الرمة ، ١٣٣ ، زعرا : أى لاريش عليها ؛ الدهاس : الرمل السهل اللين .

(٢) يقصد أن الثور راجعه كبر فرجع إلى الكلاب ، التدويم : فى السماء .

ومُطْعَم الصـــى هبـــال لبُغيـــته　　　أَلْفَى أباه بذاك الكسب يكتسب(١)

ولعله فى تشخيصه الشهب التى أكثر منها ، قد لفت نظره واستوقفته تلك اللمحة السريعة التى استوقفت ذا الرمة فى البيت :

رِبْـلاً وأَرطـى نفـــتْ عنه ذوائبـــه　　　كواكبُ الحر حتى ماتت الشُّهُبَ(٢)

وكذلك كان حال التشخيص الذى اعتمد عليه أبوتمام فى تصوير الزمن ، ليله ونهاره وظلامه قريباً مما رصده قول ذى الرمة :

فغسلت وعمـود الصُبح منصدعٌ　　　عنها وسائُره بالليل مُحتـجبُ(٣)

وعلى غراره ورد مشهد الاحتجاب ، وهو ماحرص أبوتمام على تصويره ضمن تجليات نتائج المعركة ، ومن قبله صورة ذى الرمة :

إذا أخـــو لذَة الدُنيـــا تبطنَّهـــا　　　والبيت فوقهما بالليل محتجب

سـافت بطيبـةَ العِـرْنين مـارنهـا　　　بالمسك والعنبر الهندى مختضب(٤)

ولعل فى هذا اللمح الخاطف مايعكس إحدى صور الإفادة التى عمد إليها أبو تمام من خلال صلته الوثيقة بالمصادر الأدبية المختلفة ، وقد انكب عليها فاحصاً متأملاً ، حتى تركت بذلك رصيداً طيباً فى شعره ، تكتمل به صنعته ، ويتكشف ما أخذ به نفسه من الكد الذهنى فى لحظة الإبداع .

وتبقى ظاهرة أخرى يمكن تلمُسها فى قصائده أيضاً حول تكرار بعض الصور التى ألحت على ذاكرته ، فبدت قادرة على أن تشغل من فكره حيزاً كبيراً ، وإذا بها تتكرر بين القصيدة والأخرى مسجلة تواصل فنه عبر قصائده المتعددة ، كما تواصل من قبل مع إبداع سلفه ، وكأنما كانت صور بائيته فى عمورية مصدراً لكثير من تلك الألفاظ والصور والمكررة فى غيرها من قصائده ، على نحو مايمكن تبيُنه من صور «جيش الرعب» التى رصدها للمعتصم قائداً لجنده ، وزاحفاً إلى عمورية ، إذ يعيد رسم

---

(١) مطعم الصيد : يريد الصائد برزق الصيد ؛ هبال : محتال ؛ أطلس اللون : يضرب إلى السواد .
(٢) نفسه ، ٨٦/٣ .
(٣) غسلت : يعنى حُمُر الوحش ؛ عمود الصبح : بياضه ؛ التغليس : السواد فى الليل .
(٤) أخو لذة الدنيا : صاحبها ، تعطفها : تلبس بها أى جعلها عطاف نفسه ؛ تبطنها : علا فوقها ؛ سافت : شمت ؛ العرنين : الأنف كله ؛ المارن : مالا من عظام الأنف .

المشهد فى موقف آخر قائلاً :

مشت قلوبُ أناس فى صُدورِهم لما تراءوك تمشى نحوهم قُدُماً (١)

أو ماكان من تشخيص «الأمانى» على النسق نفسه أيضاً فى قوله :

لما مخضت الأمانىَّ التى احتلبوا عادت هموماً وكانت قبله هِمماً(٢)

وكأنما أعجب أبو تمام من فنه بصيغ التثنية التى رددها حول «الحمامَيْن» و«الحياتيْن» فراح يرسم على نهجها من منطق الإجمال والتفصيل البديعى ماصوره فى مثل قوله :

خذوا هنيئاً مريئاً يابنى جُشَمٍ منه أمانَيْن : من خوف ومن عدم

لولا مُناشدةُ القربى لغادركم حصائد المرهفَيْن : السيف والقلم(٣)

وكذلك كان الموقف إزاء فلسفة القوة التى أخذ بها الشاعر نفسه فى صدر البائية، ثم أصل لها حتى جعلها مصدراً لهذا التكرار الذى أعاده إلى الأذهان قوله :

هو الحق إن تستيقظوا فيه تغنموا وإن تغفلوا فالسيفُ ليس بغافل(٤)

وكذلك كان الحال فى إضاءة الموقف الدينى حول حركة الممدوح وتصوير انتصاراته ، على نحو ماردده أيضاً فى قوله :

فتوح أمير المؤمنين تفتحت لهُنَّ أزاهيرُ الرُّبا والخمائل

وعادات نصر لم تزل تستعيدُها عصابةُ حقٍّ فى عصابة باطل

وماهو إلا الوحْى أو حدُّ مرهفٍ تُميلُ ظباه أخدَعَى كلِّ مائلِ(٥)

وكذلك تكرر الموقف بين صور الاستحسان والاستهجان للمشهد من وجهة نظر الشاعر ، انطلاقاً من منطقة الانفعالى الذى يصدر عنه ، على نحو مارسمه أبو تمام من صور مشرقة لخراب عمورية ، تكاد تلتقى مع نظائر لها فى يوم «الخرمية» حين

(١) ديوان أبى تمام ، ١٧٠/٢ .
(٢) ديوان أبى تمام ، ١٧١/٣ .
(٣) نفسه ، ١٨٧/٣ .
(٤) نفسه ، ٨٧٦/٣ .
(٥) ديوان أبى تمام ، ٨٦/٣ .

قال فيه :

سمُجت ونبّهنا على استسماجها ... ماحولها من نَضْرة وجمال(١)

وكذلك كان ماجاء من قوله عن يوم «الخُرّمية» أيضاً على نهج سعادة الأرض والسماء بفتح عمورية :

يومٌ أضاء به الزمانُ وفَتّحَت ... فيه الأسنَّةُ زهرةَ الآمال(٢)

ثم كانت صور الأسرى والسبايا كنتيجة إيجابية أحرزتها صفوف جند الإسلام ، فكما صورها فى عمورية عرض نظيراً لها يوم الخرّمية :

أبْنا بكل خريدة قد انجزت ... فيها عداتُ الدهر بعد مطال(٣)

وكذلك صنع فى تصوير فرار قائد العدو وهو على رأس جنده من أعداء الدين والدولة ، فكما أحذى «تيوفيل» قرابينه فى يوم عمورية (يوم الردى) ، تكرر المشهد فى يوم «الخرّمية» :

هتكتْ حشاشتَه القَنَا عن وَاحِقٍ ... أهدى الطِّعان له خليقةَ قالٍ(٤)

وعلى غرارها جاءت صورة «آساد الشرى» ممن نضجت جلودهم فى «عمورية» ، حيث تقترب من نظيرتها فى يوم الخرمية :

أساد موت مخدرات مالها ... إلا الصوارمُ والقنا آجَامُ(٥)

ثم هو يفسر مارآه فى عمورية من أن الله قد رمى بالمعتصم فكان قريباً مما رسمه قوله وإن جنح به إلى منعطف آخر حول اعتداد الدين بالخليفة :

ويوم خيزج والألبابُ طائرةٌ ... لو لم تكن ناصرَ الإسلام ماسلما(٦)

---

(١) نفسه ، ٣/١٤٣ .
(٢) نفسه ، ٣/١٣٩ .
(٣) ديوانه ، ٣/١٤٢ .
(٤) نفسه ، ٣/١٤٣ ، أى شقت الرماح غباره عن محب لأصحابه تركهم ترك المبغض لما خاف على نفسه .
(٥) ديوانه ، ٣/١٥٦ .
(٦) نفسه ، ٣/١٦٩ .

ثم كان ماصوَّره من قوة عمورية وعِراقتها ، وعلو شأنها ومكانتها فى نفوس أبنائها أقرب شبهاً مما عرضه فى تصوير «موقان» وعلاقتها بالقائد والجند فى قوله :

وانصاعَ عن موقانَ وَهْىَ لجنده ... ولـه أب بَـرٌ وأمُّ عيال[1]

وعلى هذا النحو بدت الصورة متشابهة فى ذاكرة أبى تمام ، وهو حين يكرر نفسه من خلالها إنما يكشف عما استقر فى خياله وعقله معاً من طابع خاص لتلك الحروب التى صورها ، كما تكشف عن تشابه انفعالاته بالصدق نفسه وتقارب درجاتها بالمستوى ذاته إزاء الأحداث ، ألم تكن حروباً إسلامية ينهض بها قائد مسلم وجند مسلمون ضد أهل الشرك ؟ فمع تقارب الواقع الانفعالى والفكرى بدا للتكرار أهميته وفعاليته الفنية ، مما يظل دليلاً حيّاً على وحدة الفكر والشعور ، ومؤشراً من مؤشرات تشابه المصادر الثقافية التى أخذ منها ، وراح يخرجها فى بناء جديد له تميُّزه وخصائصه فى كل مرحلة من مراحل نظمه على حدة .

معايير الصنعة .. مستويات الأداء

وتكشف القصيدة عن كثير من ملامح القدرة الفنية لدى أبى تمام على المعالجة من منظور عقلى ، حرص فيه على تداخل الألوان بشكل دقيق ، منذ اختار لها بحر البسيط الذى استوعب كمّاً هائلاً من انفعالاته ، وأسهم فى استيعابها ، ثم فى تفريغ شحناتها لدى جمهوره المتجانس معه ، بما امتلأت به أدبياته من الضجيج والعنف ، ومعه تداخل حرف الروى الذى عمد فيه إلى الباء المكسورة، التى ربما التقت مع البحر فى العنف والحدّة نفسيهما .

ومع هذا الحرص استطاع أيضاً أن يجعل من القصيدة معرضاً طيباً للكشف عن أصول ثقافته بألوانها المختلفة والمركبة ، منذ راح يدير حواره حول الشهب السبعة ، وترتيب الأبراج ، وتوزيعها ، وماتدور فيه من الأفلاك والأقطاب ، وغير ذلك من مصطلحات ، مما كان له دور بارز فى التقاطها من البيئة المتخصصة التى نهضت بتلك العلوم ، ووضعت لها مصطلحاتها وعرفت دلالاتها المتغايرة .

ومن التاريخ القديم راح أبوتمام يذيع معرفته بتفاصيله ، ويكشف عن خبرته

(١) نفسه ، ٣/١٣٧ .

الواسعة بأحداثه ، فنشر منها معرفته بتاريخ كسرى وأبى كرب والإسكندر ، كما نشر من حسه بالتاريخ الإسلامى من مصادره العريقة مايعرفه عن أحداث غزوة بدر الكبرى ، ودوافعها ونتائجها .. وكأنما أراد أن يمزج معارفه التاريخية بحسه الدينى حتى حين استوقفه مشهد الخضاب كسنة عرفها المسلمون وغابت عن الروم ، إلا مابدا منها مفروضاً عليهم من خضاب الدماء !

وكأن الشاعر لم يشأ أن يبخل بأى من معارفه ، فإذا به يأبى إلا أن يأخذ من كل منها بطرف ، وكأن القصيدة تصبح فرصة سانحة لعرض أنماط مختلفة من تلك المعارف ،فيأخذ من القصص الدينى مايسجله من قصة «يوشع» حال تصويره لنيران المعركة التى خيلت له أن الشمس لم تغب ، كما راح يطرح ما أفاده من الحديث النبوى الشريف مما أظهره فى حديثه عن انتصار الخليفة بواسطة الرعب الذى أثاره فى نفوس الأعداء ، ثم ظهرت ثقافته الأدبية التى وقف عند ملامح منها حول إعجابه «بذى الرمة» وصاحبته «مية» ، وكذا كان ما أفاده من فكر أدبى تشابهت مصادره من خلال معالجته لقصائده . وربما اقترب أيضاً من صورة أبى نواس المشهورة حول الأمين :

وأخَـفْتَ أهـلَ الشِّـرْك حـتى إنه لتــخـافُكَ النُّطفُ التى لم تُخْلَق

ويحرص الشاعر على دقة التصوير ، بما يدفعه إلى الاستقصاء فى طرح مزيد من صوره المختلفة ، فما إن يتحدث عن الشعر حتى يخطر بباله النثر ، فيعرضه ليكمل به المشهد ويستقصى أطرافه ، ومع بهجة الفتح وسعادة المسلمين به يجمع شتات الصورة من العالم العلوى والأرضى ، حيث تلتقى سعادة الأرض بتفتح أبواب السماء له ، كما يحرص على التعليل ، وكشف المبررات حول معطيات صوره ومقوماتها ، حتى تستكمل هيئتها وجزئياتها ، على نحو ماعرض من مشهد الشمس التى لم تشرق بعد المعركة على متزوج من الروم ، لأن المسلمين قد استطاعوا الإيقاع بنسائهم سبايا بعد انتهاء المعركة ، وبالتالى لم تغرب شمس ذلك اليوم على عزب من شباب المسلمين ، فقد وجد كل منهم سبيةً - على الأقل - كانت من نصيبه من سبايا الروم ، على مافى هذا الانتقاء التصويرى من ربط واضح بين المشهد وصورة المرأة المسلمة التى استغاثت بالخليفة من قبل (لبيت صوتا زبطريا) ..

وهكذا بدا الحرص الفنى عند أبى تمام على استكمال جزئيات الصورة ، ورصد كل مقوماتها ، وأبعادها ، حتى يتحول المشهد على يديه إلى صنعة عقلية محكمة ، أساسها العمق الفنى ، وتلمس الدقة التى تكشف عنها الألفاظ وتتسق من خلالها

الصور، خاصة حين يعمد إلى نشر الألوان المتناقضة التى تكشف عن جوانب فكره ، بما فيها من ثقافات متعددة متنوعة الاتجاهات والمصادر .

وربما أسهمت الألوان البديعية التى عمد إليها الشاعر وعُرف بها ، وعرفت به فى استيعاب تلك المقومات العقلية ، خاصة ما اعتمد عليه من طباقات ، وما قصد إلى طرحه من مقابلات معنوية وتصويرية ، كانت أساساً للرصيد الفنى فى معظم أبيات القصيدة ، وهى ألوان زاد من إفساح المجال لها ماتداخلت معه من عناصر تصويرية كان أساسها «التشخيص» الذى سيطر على الصورة الكبرى فى القصيدة ، وملأ أركانها منذ صور الشاعر عمورية «فتاة» عذراء ، بررة الوجه ، متمنعة ، إلى ماكان من إعياء كسرى والتأبى على الخضوع له ، وصدودها عن أبى كرب ، إلى حرصها الدائب على أن تظل عذراء أمام الحوادث الجسام التى عجزت عن افتراعها ، فظلت خير مدائن الأرض ، وكأن الله مخّض لها السنين لتملأها بخيراتها ، حتى أصبحت زبدة الحقب – على حد تعبيره – وأخيراً تحطم فيها عمود الشرك على أيدى المعتصم وجنده من المسلمين ، فلم تقم لها من بعد قائمة . كما يمثل الجانب اللونى من الصورة عنصراً رئيساً ، يكشف عن شدة حرص الشاعر على أن يوفر لمشاهده كل ألوانها ، ابتداء من البياض والسواد الذى طرحه من خلال السيوف والكتب ، إلى سواد الكربة التى عاشتها عمورية مع قدوم جيش المعتصم ، إلى ذوائب فرسان الروم من الجرحى والقتلى ، وماغطاها من الحمرة القانية ، إلى سواد ظلمة الدخان الذى غطى المدينة حين حجب عنها ضوء الشمس ، إلى الضحى الشاحب اللون نتيجة استمرار القتال ، إلى بياض السيوف وسواد الرماح فى مشهد الضرب والطعن ، إلى ماعرضه من مشهد وجوه الأعداء ، وقد غشاها اللون الأصفر الذى يشير إلى مرضها التاريخى ، وخوفها ، وفزعها من هول الوقائع التى أصابها بها الخليفة المعتصم بالله .

ومن الواضح أن أبا تمام لم يحمل سيف العداء للشكل القديم للقصيدة ، ولاهو خرج على روح النمط الموروث ، على الرغم مما عرف عن مكانته كقمة من قمم التجديد الثقافى فى عصره ، فقد استطاع تطويع العناصر القديمة ليخرجها فى صورة جديدة من خلال فنه ، على نحو ما انتشر عنده من صور البداوة التى التمس معطياتها من معاجم القدماء فى مشهد «الحِلْب» و «المخض» ليصور من خلالهما أصداء توالى السنين على عمورية ، وما تجمّع فيها من خيراتها ، ثم ظاهرة «الجرب» فى إبل البادية، وكيف أصابت المدينة بعد انهيارها نتيجة عدوى ماحدث فى أنقرة ، ثم صورة «الورد» و«الصدر» التى عرفتها البادية العربية بإبلها ، وعيون مياهها وتنازع القبائل حولها ، ثم ظهور ذلك الكم من الملامح البدوية العربية بإبلها ، وعيون مياهها

وتنازع القبائل حولها ، ثم ظهور ذلك الكم من الملامح البدوية العريقة التى استوقفت أبا تمام من «الخيمة» التى شغله من أجزائها «عمودها» و «أوتادها» و«طنبها» فبدت المواد قديمة موروثة، استطاع أبو تمام أن يعرضها فى نسق فنى جديد تماماً من خلال عنصر التشخيص الذى عرف بإجادته له حتى تميز به فنه جمعاً بين منطقتى الفكر والوجدان .

وهكذا حرص أبوتمام على إبراز كثير من التناقضات فى فن القصيدة ، ولعله استطاع من خلالها أن يعكس من فنه موقفاً مهماً يلخص تلك الازدواجية التى فرضت عليه نفسها ، أو فرضها هو على نفسه ، منذ جمع فيها بين الفكر والشعور فى فضاء منظومته ، ومن خلالهما معاً استطاع تطويع الأقيسة المنطقية لمنطق الفن ، فأحالها إلى أقيسة فنية دقيقة متجددة ، جمعت بين الوضوح والبساطة ، كما جمع صاحبها بين تناقضات الحياة التى التمسها من واقعه المعاش ، وكشف من خلالها طبيعة رؤيته لقضايا الموت والحياة ومافى الحياة ذاتها من مفارقات بين الخير والشر ، إلى جانب مافى عالمه الحربى من تناقضات معترك الإسلام والكفر ، وهو ماراح يفلسفه تاريخاً ، ويعرضه فناً فى القصيدة منذ أوقفها عند لوحتين متناقضتين : امتلأت أولاهما بإشراقة الحياة من خلال النور والأمل والانتصار والجمال ، وعجت الثانية بمشاهد الكآبة والظلام ، وملأها ضيق الحياة حين يشدُّ إليها الموت رحاله ، مؤذناً بانتهائها ، وهى المتناقضات الكاشفة عن الموجب والسالب فى آن ، فإن لم يعثر على الطباق جاء بمقابلاته المعنوية والتصويرية موزعة بين شطرى البيت ، ومن الموقفين كليهما ينفذ إلى تنافر الأضداد ، التى يستطيع عن طريقها تصوير أقصى درجة من درجات التناقض بين الأشياء التى يقف بصدد تصويرها تفصيلاً .

وفى موقف الخليفة المعتصم بالله ، لجأ أبو تمام إلى اصطناع تلك الازدواجية بين مسلك العنف والجد الذى آثره ، ومسلك لاه مترف كان يمكنه الركون إليه ، إلى الخلود إلى المتعة الفانية من خلاله ، فلا يخرج - آنئذ - إلى حرب أو قتال ، وهو مارفضه الخليفة فخرج مجاهداً فى سبيل الله والذب عن دينه وعقيدته وأمته .

وفى موقف الحرب راح أبوتمام يستخرج المتناقضات بعضها من بعض ، إذ راح يتبين إشراقة الحسن من أعمق ملامح القبح ، ويستخرج العمران من مشاهد الخراب والدمار ، ويتعرف الجمال من الدمامة ، وكأنما راح يمسك بريشته ، وينتقى للوحاته اللونية أصباغاً بعينها ، وإن بدا فى غير حاجة من تلك الأصباغ إلا إلى لونين فقط : الأسود والأبيض أو الملائكى والشيطانى ، وهما اللذان طرحهما عبر صور

القصيدة كلها خاصة فى مشاهد الحرب ، وتوزيع أرصدة الهزيمة والانتصار بين معسكر الشرك من جانب ومعسكر الإسلام من جانب مقابل .

وحين استجمع الشاعر صور القديم فى مخيلته ومنها المصدر الدينى لم يجد منها مايلائم الموقف أيضاً إلا المتناقضات ، فأخذ الجانب الملائكى ليحقق من خلاله الاتساق بينه وبين شخص ممدوحه كخليفة للمسلمين ، ومعه راح يمزج المشاهد كلها من خلال ذلك الانتماء المقدس والسند الدينى ، ومايدل عليه من مدد السماء ليظهر فى الطرف الآخر الجانب الشيطانى الكئيب بما يحمله من مؤشرات الكفر وصور الإلحاد وضروب التمرد على العقيدة ، ونتيجة هذا كله كانت المحصلة النهائية لصورة المدينة ، وكان ما انتهى إليه أمرها بما جلّلها من القتامة والسواد بعد الحريق المدمر الذى أصابها على أيدى المسلمين .

واستطاع أبوتمام أن يلخص أهمية المتناقضات فى عالمه وفلسفته فى سياق تلك الحكمة التى استمدَّ من البادية مادتها التصويرية – كما رأينا آنفاً – ومِن عقله استغل محتواها المعنوى ، ومن واقعه الحكمى أكّد دلالتها التوثيقية حين رصد دلْوى الحياة من الماء والعشب ، كما صوَّر طبيعة الموت الذى يتجسد مرة فى حد السيف وثانية فى سنان الرمح .

ولاشك أن استجابة أبى تمام لهذه المتناقضاتِ بدت أكثر اتساقاً مع طبيعة الموقف الذى فرض نفسه على تجربته الانفعالية ابتداء من ممدوح ومهجو ، إلى دين ودنيا ، إلى إسلام وشرك ، أو عرب وروم ، أو سيف وتنجيم ، أو هزيمة وانتصار .. إلخ .

وهكذا أحال أبو تمام المتناقضات إلى سياقات متميزة تستوعب أبعاد انفعاله ، وتعكس وقائع عصره وتحكى طبيعة ثقافته وفكره ، ومن الطريف أن يطرح هذا الاتساق من خلال قصيدة المدح التى كثر توجيه سهام النقد والاتهام إليها ؛ حيث استطاع – بصدقه الانفعالى – أن يتجاوز مستوى ذلك الإتهام ، وأن يعلو عليها منذ صوَّر انفعالاته ، وتخلَّص من قلقه وتجاوز صراعاته ، فوجد ضالته فى أشد الموضوعات غيرية ، ليحيله – بذكاء وصدق – إلى موضوع ممعن فى الذاتية ، يستوعب تلك الانفعالات التى انطلق منها ، ووجد من خلالها سبيله إلى مدح الخليفة المسلم الذى أنقذ للمرأة العربية كرامتها ، فأفضى إليه الشاعر بشحنته العاطفية الصادقة ، جاعلاً من الموضوع الغيرى صورة راقية من ذاتية الأداء ، وعمق التعبير والتصوير .

فالشاعر هنا يجد ذاته بمعناها الشمولى العام ؛ إذ يجد فيها شخصية الشاعر العربى الذى ينتصر لقومه على أعدائهم ، وينتصف لهم منهم ، ويرتدى معهم ثوب الانتصار ، ثم شخصية الشاعر المسلم الذى يحفل بالانتصار لقضايا الدين مما يحقق له راحة نفسية وأمناً كان يطمح إليه ، ويعيش على أمل تحقيقه مجسداً فى قائد مسلم أيضاً .

وأخيراً يجد الشاعر ذاته بكل مقوماتها الفكرية والثقافية وما عاشته من إعجاب خالص بمصادر ثقافات وافدة من فلسفة ومنطق وغيرها ، إلى جانب ثقافات عربية عميقة أصلتْ لها علوم الأوائل ، فكانت قصيدة المدح معرضاً جامعاً لتلك الألوان الفكرية ، مما هيأ لها مجالاً برزت من خلاله فتحولت القصيدة عنده إلى نسيج فكرى وجدانى متداخل ، تتعدد فيه الخيوط ، ويشد بعضها بعضاً بشكل دقيق لايكاد يوجد له نظير عند أسلافه أو معاصريه ، ولعل هذه القسمات الخاصة كانت من وراء المعارضات الشعرية التى اتخذت من بائية أبى تمام مثلاً شعرياً متميزاً تلهج بأنساق فنية متعددة كانت أصداءً مؤكدة لصوت أبى تمام ، وترنُّماً يشير إلى مصداقية أدائه الانفعالى والفكرى معاً .

منطق الدلالة .. رموز غالبة

أما عن المناطق الرمزية التى احتوتها القصيدة، فيمكن تأملها من خلال عدة محاور لاتحجب – بحال – استكشاف جوانب أخرى منها ، ولعله أبرز هذه المحاور :

الرمز الأنثوى الذى شغل به الشاعر بصورة بارزة ومؤكدة من خلال لغة الاستطراد التى أخذ نفسه بها فى معالجته ، منذ اختفاء الطلل والغزل من مقدمة القصيدة ، على الرغم من دخولها ضمن باب المديح ، وكأنما وجد الشاعر ضالته – فى إطار البحث عن رموز نسائية – فى أنماط أخرى بدا جاداً فى تناولها ، على نحو ماكشفه تصويره للمدينة فى صور مؤنثة متعددة الجوانب ابتداءً من تعرضه لها كقلعة حصينة ممنعة ، أو معالجته ليوم وقعتها ، أو اعتبارها داراً للشرك على تأنيث الدار أيضاً ، ثم تصويرها من خلال وقعها فى نفوس أبنائها باعتبارها الأم الكبرى البارّة بهم ، وهم أيضاً شديدو البر بها إلى حد الاستعداد لفدائها بكل الأمهات والآباء .

ثم يمتد لديه بُعد الرمز النسائى لتظهر المدينة فى ثوب الفتاة الحسناء التى يشتد إعجابها بشبابها وجمالها ، وإذا هى تتأبى على الملوك ، ويعجز كبار الفاتحين عن الاقتراب منها ، أو التعرض لها ، لما عرفوه من عنفها وقسوتها وحصانتها ، ثم يتكرر الرمز نفسه – أو يكاد – من خلال مشهد الفتاة البكر، وقد استطاعت أن تحافظ على عذريتها على مدار الزمن وتوالى الخطوب ، ولم يستطع أى منهما – الزمن أو الخطوب – أن ينال منها شيئاً ، فكانت سيدة الموقف فى منطقة الصراع الحرجة التى بدت طرفاً عنيداً من خلالها .

ثم يأتى الشاعر بمشهد الليالى – على لغة التأنيث بالطبع – ويصور موقفه أمامها وهى فى صراع دائب لايهدأ ، وإذا هى تقاوم تلك الليالى مقاومة شرسة على غير قياس لنظائرها عند غيره من الشعراء ، وكأنه يمهد لانتصارها على كل ماحولها بشكل مطلق .

وبذا تتحقق للمدينة – فى ظل رموزها الأنثوية – كل الانتصارات وصور الانتشار والغلبة للمؤنث ، على غرار مابدا من مغالبتها للرجال من قبل ، ولعلها لغة الاستقصاء التى دفعت أبا تمام إلى اصطناع هذا التدرجِ قصداً إلى جمع أطراف الصورِ حتى أرادِ تتويجها ، فشغله صراعها مع الحوادث والنُوب على حد تعبيره ، ولم يخل لديه رمز البخيلة من إشارة إلى هذا البعد النسائى حين يتعلق المشهد – فى بساطته –

بالمادة البدوية للصورة بما فيها من ظهور المرأة البدوية أيضاً ، فلعلها بدت أقرب إلى ذهنه بحكم امتداد الخط النفسى الواحد عبر الجزئيات من واقع ذلك الانشغال المتكرر بالرموز النسائية .

ثم يرد رمز الأخت مشهداً آخر يكمل اللوحة ويحكى قصة الامتداد الحربى لانتصارات الخلفاء من خلال تجاوب مدنِ الروم بعضها مع البعض ، فجعل بين (عمُّورية) و(أنقرة) من أواصر القربى ما حلا له إطلاقه تحت صورة «أختها» التى لم تأنف من التجاوب معها ، ولم تتردد فى مشاركتها أحزانها ، فكانت عدوى الحريق بينهما أسرع من عدوى جرب الإبل حين يسرى فى القطيع الواحد ، وكأنها اللمحة الوجدانية التى أدت إلى توحُّد المدينتين من خلال مدلول الرمز النسائى أيضاً .

فإذا ما استوقفت الشاعر صورة الأمنيات المحطمة بدا قريباً إلى عالم الرموز الأنثوية ، نظراً لتوقُّفه الطويل عند أحداث المدينة من واقِعِ ما أصابها من صور الدمار نتيجة ذلك الحريق الضخم الذى أتى على كل مافيها ومَنْ فيها .

ولاشك أن أول تلك الملامح النسائية يظل مرهوناً بذلك الصوت «الزبطرى» الذى انطلقت على أساس منه المعركة ، وقد صرف ذلك الصوت الخليفة العباسى عن حلائله ومجالس طربه وندمائه إلى حيث يجيب نداء المرأة المسلمة التى استغاثت به ، فكان صوتها بمثابة شرارة أودت بالمدينة وأهلها فى غير رحمة أو هوادة .

ويتردد لديه ذلك الاستطراد الظاهر حول المخدَّرة العذراء ، وقد أصابها من ألوان الدمار ما أصابها ، وهو مايكمله الشاعر بملامح تصويرية أخرى غلبت عليها الرموز النسائية - أيضاً - حول الرُّميات من سبايا أو ضحايا قتال ، ولعله بذلك قد اشتفى من عمورية التى رآها أهلها من قبل (فرَّاجة الكربة) .

وانتقالاً من الرموز النسائية المتنوعة والمكررة تظل فى القصيدة «موتيفات» متشابهة تكاد تتوحد معالمها من خلال الأنسقة التصويرية التى ازدحمت بها ، وبدت هذه «الموتيفات» أقرب إلى الرمزية الدالة على انشغال نفسية الشاعر بمواقف معينة ، وقد تتحول إلى فلسفات عامة - أحياناً - يصدرها فى لون حكمى ينضج بطبيعة الحدث ، أو يترجم موقف الشاعر إزاءه ، علىٍ نحو مايمكن أن نتلمسه فى حواره حول أدوات القتال ، حين يختار منها رمزيْن اثنيْن منِ رموز القوة القديمة والحديثة على السواء ، وربما بدا من غير قبيل المصادفة أو يوزِّع الشاعر الرمزين على نسق كمى واحد إذا ما أحصينا تكرار السيف لديه سبع مرات على مدار القصيدة (١ ، ٢ ، ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٨) ، ليأتى فى حدود الكم نفسه حديثه عن الرمح سبع مرات أيضاً

(٣ ، ٢٤ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٠) .

ثم تستكمل لديه المشاهد الحربية من خلال رموز القوة فى صورة الجيش (٣ ، ٤٠) ، ومشهد الفتح (١١ ، ١٢ ، ١٣) ، صورة الثغور (٤٧) ، والحديث عن الكربة والسلب (٥٤) ، إذ تبدو – فى مجملها – محاور رمزية تجمعها بوتقة القوة التى انتصر لها الشاعر على كل ماعداها .

ولم ينس الشاعر أن يطرح الصورة المفارقة لهذا الرمز ، كلما آن له أن يتحدث عن الروم ، أو المدينة ، أو عن قائدهم ابتداءً فى ذلك من تركيزه على مشهد الخراب والعدوى (٢١ ، ٢٢) ، إلى صورة البطل القتيل من فرسان الروم (٢٣) ، إلى امتداد الذُل ، إلى الصخر والخشب (٢٥) ، إلى ما أصاب قائدهم من صور الفزع والخوف (٥٠) وعندها يتوقف الشاعر عند رؤيته – أى القائد – للحرب وهلعه منها (٥٠) إلى صرفه للمال ومحاولته رشوة الخليفة (٥١) ، إلى مشهد فراره وجبنه (٥٥) ، إلى خفة الخوف والبحث عن وسائل الهرب (٥٦ ، ٥٧) ليتوج المشهد الممزق بصورة الضعف الجماعى الذى عرضه من خلال قتلى الروم جميعاً (٦٠ ، ٦٣ ، ٦٨) .

ثم تتجلى لديه الرموز الكونية علامة أخرى على الانشغال النفسى بمظاهر الطبيعة ، باعتبار توحُدها مع الوقائع ، وتحريكها عبر الأحداث إلى حيث يريد الشاعر نفسه ، وإذا به يبدأ قياسه الرمزى من حديثه عن لوحة التنجيم من خلال عرضه للكتب والصحائف، والسبعة الشهب ، والنجوم والتخرُص ، والكذب ، وصفر ، ورجب، والمذنَّب ، والأبرج ، والفلك ، والقطب مما اقتحم من خلاله علم المنجِمين ، وراح يزاحمهم من خلال رموز التحدى التى راح فرض عليها نفسه فى مشهدين متميزين :

أولهما : لوحة الليل والنهار وقد راحت تحكمه فى تصويرها بمقياسه الخاص ، منذ بدا الليل لديه ضحىً ، وآثرت الشمس ألا تغيب ، وإذا الشمس طالعة وغير طالعة فى آن واحد ، وإذا الظلماء عاكفة وقد تخلت لها الشمس عن إشراقها المعهود ، فكان التحريك الرمزى لقوى الطبيعة بمثابة استجابة محددة للبعد الانفعالى، الذى أراد أبوتمام تصويره من خلال يوم المعركة .

وثانيهما : تترجم له لوحة الجمال والقبح ، من خلال توقفه عند اختلال المعايير منذ تحدث عن السماجة والجمال ، إلى الخد الترب ، والربع العامر ، والمشهد الخرب ، إلى خروجه من سياق التصوير إلى مناطق التقرير والتصريح حول حسن المنقلب وسوء المنقلب ، ليكون خلاصة حواره إزاء واقع المدينة من خلال مشاعره الحقيقية تجاه كل شىء فيها بعد دمارها .

الفصل الرابع

المصادر .. وآليات المعالجة

* التاريخ السياسى .. وإيقاع المرحلة .
* الدوافع .. الملابسات .
* الإعلام .. التوثيق .
* التاريخ الأدبى .. التواصل .

التاريخ السياسى .. وإيقاع الأحداث

من الواضح أن أبا تمام بدا شاعراً حريصاً فى علاقته بالتاريخ ، منذ قصد إلى مادته ينهل منها دون زيف أو تغيير وقائع ، وكأنه كان يحاول توثيق الحدث العظيم من خلال ذلك العرض التفصيلى الذى أخذ نفسه بالاستقصاء فيه إلى أبعد الحدود . ولاشك أنه استطاع من خلال ذلك التناول أن يعطى الموقعة والمعتصم كليهما حجمه الحقيقى – من وجهة نظره كشاعر – فى خضم أحداث التاريخ الإسلامى ، خاصة فى تلك الفترة العنيفة من فترات الصراع العربى البيزنطى ، مع مبالغات يسقط حقه فيها– كشاعر أيضاً – لا كمؤرخ ، تقول بعض مرويات الحدث ، أن المعتصم عندما سار إلى عمورية قد تجهز جهازاً لم يتجهزه خليفة قبله من السلاح والعدد والآلة ، وحياض الأدم ، والروايا ، والقرب ، ويمتد الخبر إلى أن المعتصم أمر أن يطمّ خندق عمورية بجلود الغنم المملوءة تراباً فطموه ، وعمل دبابات كباراً ، تسع كل دبابة عشرة رجال ، ليدحرجوها على الجلود إلى السور ، وعملوا سلاليم ومنجنيقات .. فأمدّهم المعتصم بالمنجنيقات التى حول السور ، فجمع بعضها إلى بعض حول القلعة وأمر أن يرمى ذلك الموضع (١) .

فمن هذه الرواية التاريخية وأشباهها يبدو الخليفة المعتصم قائداً ذكياً ، حكيماً ، إذ استجمع كل قوته ، ودبر خططه الحربية وأحسن إعدادها استعداداً لفتح المدينة ، وكانت الحرب عنده بهذا القياس تخطيطاً لايعرف فيه عشوائية ولاينساق إليها ارتجالاً. ومن هنا استطاع أن يسجل نصراً جديداً للجيش الإسلامى سقطت أمامه قوات الروم ، وتقهقرت قياداتهم ، ثم برزت بطولة المعتصم فى مشاهد مختلفة متعددة أجاد رسمها له أبوتمام سواء فى قيادته جحافله ، أو فى إقامة الحصار حول المدينة حتى أسكت كل ضجيج شهدته المدينة من قبل أن يصعد إليها الخليفة القائد .

ومن هنا لانستطيع أن نقف بالنص عند إطار قصيدة المدح العربية الموروثة بقدر ماتدخل فى إطار الحماسات الحربية ، أو الملاحم القتالية – إن جاز لنا استخدام هذا التعبير – فهى إنما تحكى فصلاً دراميًّا دامياً من فصول قصة الصراع العاتى الذى شهدته الدولة العباسية مع الروم ، وكان من أبرز أبطاله الخليفة المعتصم نفسه بعد أن

---

(١) الكامل ، ٥/٢٤٧ .

انصرف عن متع مجالسه ، ورفضها وحدد وجهته إلى القتال ، ومعه جمهوره الذى تجسدت فيه آماله الكبار ، حيث راح يترقب مشاهد الصراع من خلال إشفاقه على البطل وانتظار لحظة انتصاره .

وعلى هذا نستطيع أن نسجل القصيدة - أيضاً - ضمن الوثائق التى تمزج التاريخ بالفن ، وتصدر عن رؤية صادقة لاتعرف المواربة ، بقدر ماتعرف التفنُّن فى عرض جوانب الصورة، بما فيها من سلب وإيجاب معاً ، ولذلك استطاع أبو تمام كما استنتج ذلك أحد دارسيه ، أن ينقل شعر الصراع من بيت أو أبيات ترد فى قصيدة المدح إلى قصيدة كاملة أو شبه كاملة (١) .

على أنها - أى البائية - لم تكن الوحيدة له فى شعر الحرب التى سارت فى هذا السياق ، بل سجل شاعرها على غرارها صوراً أخرى من ذلك الصراع الممتد بين العرب والروم ، فى سبع قصائد ، وكأنما وزّع عليها ثقافته التاريخية ونشر فيها انفعاله وسلّط عليها حسه الدينى ، وإن كان لايخفى لديه أنه خصّ «عمورية» بقدر متميز من هذَيْن الموقفين المعرفى والنفسى معاً .

ويبدو أن الرصيد التاريخى لديه قد ازداد تأكيداً بحكم المشاهد المحكية أو المعايشة الفعلية لظروف الموقعة ، إذ لانشك أنه سمع عن مذبحة «زبطرة» التى ذاع أمرها وانتشر بين الرعية ، وأقضّت أخبارها مضاجع كل مسلم بدا غيوراً على عرض امرأة مسلمة ، وعندئذ التقط الشاعر أو خيوط انفعاله ، ليترجمها فناً من خلال مقومات حاسته الفنية ، وملكاته التصويرية ، فحول القضية من صورتها الجزئية على مستوى «الأنا» إلى «موقف إنسانى» عام ، يرفض فيه أشباه الإهانة التى دعت المرأة العربية إلى الاستغاثة بالمعتصم ، وكأنما شاء أن يخلط ذلك كله بما نما إلى علمه من أخبار القصر الحاكم ، ومادار هناك فى بلاط المعتصم من رد فعل الأحداث ، وكيف تطوع المنجمون بالإفتاء فى أمر الغزاة الذين تطاولوا على المسلمين ، وطغوا على الخليفة ، حتى بلغ المعتصم عنهم أنهم قالوا : والله إنا لنروى أنه لايفتتح حصناً إلا أولاد الزما ، وإنْ هؤلاء أقاموا إلى زمان التين والعنب لايفلت منهم أحد ، فبلغ ذلك المعتصم فقال : أمّا إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرنى الله عز وجل قبل ذلك ، وأما قوله «لايفتحها إلا أولاد الزما» فما أريد أكثر ممن معى منهم (٢) .

وعلى أية حال يظل مؤكداً أن أبا تمام قد استوثق من موقف المعتصم من

(١) د. نصرت عبدالرحمن ، شعر الصراع مع الروم ، ١٧٦ .
(٢) أخبار أبى تمام للصولى ، ٣١ .

المنجمين ، ورأى ماكان من شراسة جيوشه ، وعنف جنده فى مشاهد إحراق عمورية، وإسكات كل أصوات الفكر فى أرضها الحصينة ، مما دعاه مراراً إلى تصوير سخريته وتهكمه من مرويات المنجمين ، وما أذاعوه بين الناس افتراءً وكذباً .

الدوافع .. الملابسات

ولاشك أن أبا تمام قد أحيا أصواتاً عربية أخرى سجلت للمرأة العربية كرامتها ، وسطرتها شعراً هادئاً وصاخباً على نحو ماترى من قول الفرزدق فى مدح الوليد ابن عبدالملك مع تسجيل الفارق بين الموقفين قبل عرض المشاهد ؛ بين شاعر يقف بين يدى الخليفة مادحاً ، وبين أبى تمام يشرح – نفسيًّا على الأقل – مدخله إلى ميدان المعركة ليكون وسيلة إعلام ترصد الوقائع ولاتكتفى بافتراضات الفرزدق التى قال فيها :

فلو سمِعَ الخليفةُ صوتَ دَاعٍ ... ينادى الله : هَلْ لى من مُجِير ؟
وأصوات النِّساء مقرنات ... وصبيان لهنَّ على الحجور
إذَا لا أجابَتْ لِسَانٌ دَاعٍ ... لدين الله مِغْضَابَ نَصُور
أمينُ الله يصدعُ حين يَقْضِى ... بدين محمد وبه أمُور(١)

وفى غير حاجة إلى مزيد تعليق أن يبدو موقف المعتصم كما صوره أبو تمام أشد عمقاً ، وأكثر عنفاً لمجرد سماع صوت امرأة عربية واحدة ، تستنجد به وتستغيث باسمه ، دون أن يظل الأمر لديه رهناً بمثل ماصوره الفرزدق فى لوحته الموجزة .

وكأن أبا تمام يحرص على أن يفتتح القصيدة بما استوحاه من معطيات ذلك الواقع التاريخى بالتحديد ، حيث يسجل خلاصة التجربة كما عاشها ورآها وأجاد تمثُّلها وعرضها ، ووجد الصواب فيما ذهب إليه الخليفة القائد ، وانتهى إلى تسجيل فلسفة القوة فى مفتتح القصيدة منذ بيت المطلع ، وكأنما تحددت أمامه معالم الرؤية فراح يردد لها نظائر فى أماكن أخرى من شعره على نحو ماقيل فى معرض المدح :

(١) ديوان الفرزدق ، ١/٢٨٥ ، الأمور : الآمر .

وليس يُجلِّى الكرب رأى مُسَـدَّدٌ إذا هـو لم يُؤْنَسْ برُمْحٍ مُسَدَّدِ(١)

وربما أفاد – أيضاً – من أرصدة التاريخ الأدبى ، مع تعديل المواقف تناسبيًّا مع الظرف التاريخى الخاص الذى يستوقفه ، ذلك أن منطق القوة – المستوى الفردى – يسيطر أيضاً على ذاكرته ، فيبث الفكرة من قبل اقتناعه بها انطلاقاً فى ذلك من عنف تجاربه وصعوبات حياته ، وكأنه يردد مواقف أسلافه ، يقول عبيد الله بن الحر وهو يطرح أشباهاً لما قاله صعاليك العصر الجاهلى ، حين أصبح صعلوكاً أموياً :

إذا كنت ذا رُمْحٍ وسيف مصمَّم على سـابحٍ أدناكَ مما تُؤَمِّلُ

وإنك إن لاتركب الهـولَ لاتَنَلْ من المال مايكفى الصديقَ ويفضلُ(٢)

وإن كان الفاصل لازال بيِّناً بين الموقف الفردى كما يطرحه ابن الحر من واقع صعلكته ، والموقف التاريخى كما يستخلص منه أبوتمام ضرورات الحروب وفلسفتها على مستوى الأمم والديانات والأجناس ، وخاصة أن ماقاله ابن الحر قد التمسه غيره من الشعراء ، كما ورد عند مالك بن الريب فى تلك الحكمة التى صاغها من واقع حياته أيضاً :

ومـا مَنْ كان ذا سيف ورُمحٍ وطابَ بنفسه مـوتـاً – بِـمُـفَرَّدِ(٣)

فإذا بدأنا بتبيُّنِ الأبعاد التاريخية فى القصيدة لفت نظرنا حرص الشاعر على تكرار معان ومواقف معينة فى مواضع أخرى من شعره ، من الأفضل أن نقف عليها، لاستكشاف أهميتها أو – على الأقل – لمعرفة العلة الكامنة وراء مثل هذا التكرار . فهو يجعل ممدوحه مفتاح المدينة التى يفتحها ، ويحقق فيها انتصاراً إثر انتصار على نحو قوله فى رثاء المعتصم ومدح الواثق :

مفتاحُ كلِّ مدينة – قد أبْهِمَتْ عَلَقاً ومُخَـلِي كـل دارِ مـقَام (١)

ثم يتكرر الموقف ويأخذ منعطفاً دينياً أكثر عمقاً فى قوله لممدوحه :

---

(١) ديوان أبى تمام ، ٢٧/٢ .
(٢) شعراء أمويون ، ١١١/١ .
(٣) نفسه ، ٧/١ .

قـمت فـيـهـا بحُـجَّـة الله لما ... أنّ جعلْتَ السيوفَ عنّكَ خُصومَا
فـتـح الله في اللواء لك الخـا ... فق يوم الاثنين فـتـحـاً عظيـمـاً(٢)

وهو مايعرضه بصورة أدق في مثل محتواها ووقعها في فتح عمورية ، إذ يقول والضمير للمعتصم في بيت وللروم في الآخر :

رمى بك الله بُرْجَيْـه فـهـدَّمـهـا ... ولو رَمَى بكَ غـيـرُ الله لم تُصبِ
من بعـد مـا أشبـوها واثقين بهـا ... والله فـتَّـاح باب المَعْـقِلِ الأشبِ

وفي مشهد الهزيمة في معسكر الأعداء أيضاً تتكرر الصور في أكثر قصيدة، فهو يرى في مشهد القتال :

وكـــأن الأعناق يوم الوغى ... أوْلى بأسـيـافـهم من الأغْـمـاد
فـإذا ذلّت السـيـوفُ غـداةَ الرّو ... ع كـانَتْ هواديا للهـوادى(٣)

وهو ما يلتقى مع الصورة التى رسمها فى قصيدته فى عمُّورية قائلاً :

بيضٌ إذا انْتَضِيَتْ من حُجْبِها رجَعت ... أحقّ بالبِيض أبـدانا مـن الحُجبِ

وعلى هذا النحو تبدو طبيعة مواجهته لممدوحه ، ومنطلق مخاطبته إياه من منطق البطولة والثناء على شخصه ، وتعظيم اليوم الذى انتصر فيه مما يبدو ظاهراً فى مثل قوله :

لله أيامك اللاّتى أغَـرتْ بهـا ... ضَفرَ الهُدى وقديماً كان قد مَرَجا
كانَتْ على الدّين كالسّاعات من قصَر ... وعـدّها بَابَكٌ من طُولها حِـجَـجَـا
بيضٌ وسُمْـرٌ إذا مـاغـمـرةٌ زَخَرَتْ ... للموت خُضْتَ بها الأرواحَ والمُهَجا
إن ينجُ منك أبونَصْـرٍ فَـعَنْ قَـدَرٍ ... تنجو الرجالُ ولكن سلّهُ كيف نجا(٤)

فالصور تكاد تلتقى تماماً مع بعض صور جزئية من لوحة عمورية كما فى قوله :

فـبَيْن أيامِكَ اللاّتى نُصـرت بهـا ... وبـين أيـام بـدرٍ أقـربُ النسب

وإن كان قد زادها تخصيصاً وتعظيماً بربطها بيوم «بدر» ، ولكنه عرضها فى

البيتين الأولين متعلقة بالدين عموماً ، إذ كانت عليه «الساعات من قصر» ، وفى صورة الرماح والسيوف يعود إلى ترديدها فى قوله :

إنَّ الحمامَيْن من بيضٍ ومن سُمْرٍ دلوا الحياتَيْن من ماءٍ ومن عُشبِ

ليستوقفه بعدها تصوير فرار العدو ، وهو ماراح يردده حول محاولة «تيوفيل» الهرب ، وإن زاد فيه تفصيلاً قوله :

ولىَّ وقد ألجم الخَطِّىُّ مَنْطِقَهُ بسكتة تحتها الأحْشَاءُ فى صَخَبِ

موكَّلا يفاع الأرض يُشْرِفُهُ من خفة الخوف لامِنْ خفة الطَّرَبِ

وهو مشهد وجد أكثر من صدى فى ذاكرة أبى تمام ، ففى تصوير (تيوفيل) نفسه فى إحدى هزائمه أمام خالد بن يزيد الشيبانى قال فيه :

أشمُّ شَرِيكىٌّ يسيرُ أمامَهُ مسيرةَ شهر فى كتائبه الرُّعبُ

ولما رأى (توفيل) راياتك التى إذا ما اتلأبَّتْ لايقاومها الصلب

تولَّى ولم يألُ الرَّدىَ فى اتباعه كأن الرَّدى فى قصده هائمٌ صَبُّ

كأن بلاد الروم عُمَّتْ بصَيْحةٍ فضَمَّتْ حشاها أو رَغَا وسَطْها السَّقْبُ(٥)

وكأن مشهد الهرب والفرار يتكرر أمامه ، فيعيد تصويره بالواقعية نفسها ، وتأخذه إليه مزيداً من تفاصيل الصورة ، وقريب من تلك المشاهد أيضاً ماقاله فى هرب بابك على القياس التصويرى نفسه :

وهاربٍ ودخيلُ الرَّوْ يجلُبُه إلى المَنُون كما يستجلبُ النَّقَدُ

كأنما نفسُه من طُول حَيْرتها منها على نفسه يومَ الوغَى رَصَدُ(٦)

وفى مشهد يوم عمورية تبدو إجادته بارزة فى تصويره فى القصيدة من منطق انفعاله الخاص به ، ثم اتساع دائرة هذا الانفعال ، وتعميم الاستبشار على المسلمين معه ، مما يوازيه نظير فى ذلك المشهد الذى صوره قائلاً لمحمد بن يوسف فى القصيدة السابقة نفسها :

يومٌ به أخذ الإسلامُ زينَتَهُ بأسْرها واكتسى فخراً به الأبَد

يوم يجئُ إذا قام الحسابُ ولهم يذمُمْهُ «بدرٌ» ولم يُفْضَحْ به أحُدُ(٧)

وفى صورة الماضى التى رأى فيها خيرات عمورية «معسولة الحلب» نراه وقد عاد إلى رصدها فى أكثر من موضع ، على نحو قوله فى موقف ذاتى :

فـقِـدمًا كنتُ مـعـسـولَ الأمـانى ومـا أودمَ القـوافى السَّـداد[٨]

وفى موقف حربى آخر لمحمد بن سعيد يكرر الصورة نفسها :

وقـائعٌ عـذُبَتْ أبناؤها وحَـلَتْ حتى لَقَدْ صارَ مهجوراً لها الشُّهُد[٩]

وفى موقف ثالث يجمع فيه بين المدح والهجاء يقول :

كانت لكـم أخلاقُـه مـعسُولةً فَـعَـركتُموها وهى مِلْحٌ عَلْقَم[١٠]

وفى لوحته الفنية التى رسمها لشجاعة المعتصم حتى يجعله من نفسه وحدها فى جحفل لجب - على حد تصويره - يكرر مشهد البطولة أيضاً فى قوله مادحاً فى سياق مشابه :

هو الليثُ ليثُ الـغاب بأسـاً ونجـدة وإن كان أحْيا منه وَجْهاً وأكرما [١١]

وفى لوحة «عمورية» موزعة بين ماضيها وحاضرها تتردد المعانى وتنسال فى ذهن أبى تمام ، فهو يصور حال الروميات وقد مات أزواجهن من الفرسان ليأتى شبيه بهذا فى قوله بعد الانتهاء من تصوير فرار بابك :

لم تبق مـشـركـةٌ إلا وقَـدْ عَلِمَتْ إن لـم تَتُبْ أنه للسَّف مـاتلِدُ[١٢]

ثم يزيد الموقف تحديداً فى بيان طبيعة خروج المعتصم إلى عمورية - بخاصة- وترك أى مسلك آخر مما يردده فى قصيدة له أخرى ، حيث يقول :

ومن كان بالبيض الكواعب مُغْرماً فما زلت بالبيض القواضب مُغْرماً
ومن تيَّمَتْ سُمْرُ الحسانِ وأدمها فما زلت بالسمر العوالى متيَّماً[١٣]

ولعل لغة التصوير بهذا الشكل تكشف جانباً مكثفاً يعكس بُعْداً من ذلك التواصل الفكرى عند أبى تمام ، وهو ماتؤكده الصورة التى أكثر فى عرضها ، وألحَّ فى تناولها، ومعالجة تفاصيلها ، وهو تواصل يبدو أساساً فى تاريخ فكر الشاعر وفنه اتساقاً مع ما استوعبه من كل مصادر التاريخ وفروعه كما ثقفها ووعاها ، ولذا يحسن أن

نتعرف - تفصيلاً - ما أخذه منه ، وطبيعة ذلك الأخذ ، وكيف صاغ من خلاله فنه على غرار ماتكشَّف فى القصيدة وأبرزته صورتها الجزئية .

الإعلام .. التوثيق

فإذا ماتجاوزنا عصر أبى تمام وظروف الموقعة الحربية التى صوَّر أبعادها موزعة بين لوحات الهزيمة والانتصار ، والحريق والفرار ، ومدح المعتصم والسخرية من (تيوفيل) ، بدت القصيدة - فى مجملها - لوحة كبرى تكشف عن جانب من التاريخى السياسى والحربى للعصر العباسى ، وتسجل نمطاً مما دار من صراعات بين العرب والروم ، فإن تجاوزناه - مؤقتاً - وعدنا مع الشاعر إلى غيره من مصادر تاريخية وجدنا مظاهر الاستعانة بالمصادر التاريخية تتكرر مع أبيات القصيدة - كما سنرى عمَّا قليل - هنا يظل للموقف التاريخى دوره كجزء من ثقافة أبى تمام، وله أهميته أيضاً فى استخلاص بعض جوانب ثقافته العصرية المعاشة فحسب ، بل يمكن توظيف هذا الجانب فى كشف تفاصيل جزئيات كثيرة، تعكس الطبيعة النوعية للحياة الحربية من خلال ماساد فيها من أدوات قِتالية من سيوف ورماح ودروع ، ثم طبيعة الميدان القتالى فى عمورية بساحاته ورحبه ، ثم نيران الحريق التى تسجل لهما استخدام المنجنيق اتساقاً مع سياق الأخبار التاريخية عما وصل إليه العرب فى صنع السلاح آنئذ «فعلاوة على المجانيق والعرابات والدبابات فقد استعملوا فى حروبهم الكباش والأبراج والقنابر»[١٤] .

ويبدو أن شعراء العصر أنفوا من عرض هذه الأدوات كلها ، وفضلوا الوقوف عند الأسلحة العربية التقليدية العريقة التى دأب العرب على استعمالها فى أعنف مراحل القتال من أسلحة دفاعية فيها الدروع السابغة والخوذات الواقية ، وأخرى هجومية من سيوف ورماح ، أضاف إليها الشاعر هنا جوانب من تلك الحرب المعنوية القاتلة بما فيها من صورة «جيش الرعب» أو «الجيش اللجب» ، وبما فيها أيضاً من مشاهد الانهزام من (قطع الرقاب) و(تحطيم أبراج المدينة) وتدمير (حصونها وقلاعها) ، فلاشك أن هذا الحطام وذلك الحريق إنما يكشفان عن كل الأدوات المستحدثة التى حدَّثنا عنها التاريخ ، ولكن الشاعر العربى أصرَّ على تصوير مايستخدم من أدوات القتال فى التلاحم المباشر ، وتأكيد أصالة البطولة ، والتقدم المستمر فى الميدان ، والاقتحام الدائب من قبل جند المسلمين عن طريق «ظبى

السيوف» ، «أطراف القنا السلب» وأشباهها .

ومع هذا المعجم الحربى يضيف الشاعر معجماً آخر يكشف عن جانب متميز من تاريخ عصره ، ويستمد منه مصطلحاته فى تلك الأبيات التى تعرض فيها لكتب «التنجيم» وصحائف المنجمين ، وعرض كثيراً بما يدور فى عالمهم من تضليل وبهتان منذ راحوا يستغلون «السبعة الشهب» ، «الكوكب الغربى ذو الذنب» ، و«الأبراج العليا» التى شغلهم ترتيبها فصنفوها بين «منقلبة» وأخرى «غير منقلبة» ، وكذلك تعاملوا من خلال «الفلك والقطب» وكيفية دوران كل منها ، ثم دار حوارهم حول موسم نضج التين والعنب ، صحيح أنه يعرض كل هذا لتأكيد سخريته منهم ، وتهكمه بعلمهم المزعوم ، ولكنه سجل معلومة تاريخية مهمة أفاد منها فى فنه من ناحية ، وفى رصد التاريخ الدقيق لتلك الفترة من ناحية ثانية ، ثم فى رصد مكانة علم التنجيم وصلة المنجمين بالسياسة من ناحية ثالثة .

ومن تاريخ العصر يميل الشاعر إلى التاريخ القديم، كما يمكن أن نلتمس منه بعض المظاهر فى القصيدة ابتداء من تاريخ ماقبل الإسلام حين يستحضر من الماضى القديم مكانة عمورية ، وكيف تأبّت منذ القدم على كبار الفاتحين :

وبَرْزَةُ الوَجْهِ قد أعْيَتْ رياضَتُها ... كِسْرى وصدَّتْ صُدوداً عَنْ أبى كَرِبِ
من عهد إسكندرٍ أو قبل ذلك قد ... شَابَتْ نواصى الليالى وَهْيَ لم تَشِبِ

فمنذ فجر التاريخ راح يتلفظ أسماء كبار الملوك ، وهو لم يعرض الأسماء الثلاثة بشكل عشوائى ، بل لعله قصد بجمعهم الإشارة الصريحة إلى إمبراطورياتهم الخالدة التى استعصت عليها المدينة وتابت زماناً ، وكأنه يجسد فى الأسماء الثلاثة الإمبراطورية الفارسية واليونانية والعربية ، ومن التاريخ الإسلامى فى عصر المبعث يستغل مشهد انتصار الإسلام والمسلمين فى غزوة «بدر» الكبرى ، ليتخذ منه شاهداً يقرن به فتح عمورية ، ويقيس عليه الجانب الدينى فى انتصار المعتصم ، خاصة أنه جعل هذا الفتح فى المقدمة فتحاً دينياً تستبشر به الأرض ، وتتفتح له أبواب السماء ، ومن هنا بدا حرصه الدقيق من قبل أن يطرح المقارنة ، إذْ مهد لها بمقدمة من جنسها تقود إليها حتماً ، منذ أكد أن المعتصم لايستهدف إلا الدفاع عن الدين والعقيدة فحسب، ومن هنا كان قربه من دوافع يوم بدر :

خليفة الله جازَى الله سَعْيَك عَنْ جرثومة الدِّين والإسلام والحَسَبِ
إنْ كان بين صروف الدهر من رَحِم موصولة أو ذمام غير مُنقَضب :
فبَيْن أيامك اللاَّتى نُصِرتَ بها وبين أيام «بَدْر» أقربُ النَّسب

ومن التاريخ الإسلامى يتقدم إلى تاريخ عصره قبل فتح عمورية ، وكأنه يقلِّب فى ذاكرة التاريخ ، ليجد أشباهاً للموقف ، ففى موقف المسلمين يجد غزوة «بدر» ، وفى موقف خراب ديار الشرك وجد لها نظيراً أيضاً فى خراب «أنقرة» فى التاريخ العباسى زمن الخليفة المأمون ، وربما أشار بها إلى ماحدث عندما سار المأمون إلى حصن «قرة» ، وهو يقود جيشه الجرَّار الذى يكاد يدمر عن بكرة أبيهم، وفيه قال أبوتمام أيضاً :

حتىّ نقضَت الرومَ منك بوقْعَةٍ شنعاءَ ليس لنَقْضِها إبْرَامُ
فقَصَمْتَ عُرْوَةَ جمعهم فيه وقدْ جعلَتْ تَفَصَّم عن عُراها الهَامُ (١٥)

فبدا حريصاً على الاستشهاد التاريخى ، وضرب الأمثلة من خلالِ وقِائع تمتد عبر دروب التاريخ إلى عصر الإسكندر وكسرى ، وأبى كرب ، ومنْ بعْدهم ، إلى اللوحة التى استغلها من واقع الغزوات الإسلامية فى يوم «بدر» . وأخيراً يستشهد بهزيمة سابقة لحقت بالروم فى تاريخ الدولة العباسية على يد خليفة سابق، ملك فيها أيضاً زمام القيادة وحقق النصر للإسلام من منطلق أحداث عمورية نفسها ودوافع الخروج إليها .

التاريخ الأدبى .. درجات التقابل

ولسنا فى حاجة هنا إلى معاودة القول حول أهمية ماطرحته القصيدة حول موقف الخليفة بدءاً من الخروج للمعركة ، إلى موقف المنجمين ، أو ماسجله الشاعر من مصطلحاتهم ، ومع هذا قد نكون فى حاجة إلى تأكيد هذه المسألة مرة أخرى ، خاصة إذا أضفنا إلى تلك التفاصيل لوحة «الخراب» التى حلت بعمورية ، وكيف أسلمت القياد للمعتصم لينتهى فيها عهد الشرك وينتشر الإسلام على يديه .

فإذا ما تجاوزنا التاريخ – على عمومه – فى القصيدة وحدَّدنا القول بـ (التاريخ الأدبى) الذى اشتد شغف أبى تمام به ، أمكن أن نتوقف معه عند صور عديدة تأثر

فيها بتلك الأجيال التى راح يردد أسماء كبار الشعراء فيها ، حين يحيل المعركة إلى موقف دينى يذكرنا بمواقف عديدة لشعراء عصر المبعث ممن سجلوا غزوات الرسول عليه الصلاة والسلام ، وبان دورهم فى تبنى قضايا المسلمين من خلال حروبهم اللسانية ، وهو تيار استمر أيضاً لدى شعراء العصر الأموى ، فهو يكاد يلهج بقريب مما قاله كعب الأشقرى :

لولا المهلّب للجَيْش الذى رصدُوا أنهارَ كرمان بعد الله ماصَدَرُوا
إنّا اعتصَمْنَا بحبل الله إذ جَحَدُوا بالمُحكَمات ولم نَكْفُرْ كما كَفَرُوا
جاروُا عن القَصْد والإسلام واتّبعوا ديناً يخالف ماجاءت به النُّذُرُ(١٦)

وفى عرضه للوحة عمورية ، وتصويره مكانتها فى نفوس أبنائها ، منذ رآها بالنسبة للروم رمزاً للأم الكبرى التى احتوتهم جميعاً :

أمٌ لهم لو رَجَوا أن تُفْتَدىَ جَعَلوا فداءَها كلُّ أمٍ بَرَّةٍ وأبِ

وإذا به يقترب من حميد بن ثور فى قوله :

من البيض عاشت بين أمٍّ عزيزةٍ وبين أبٍ بَرٌّ أطاعَ أكْرَما(١٧)

وحين يذهب أبوتمام – على مذهبه فى التشخيص – إلى تصوير الأمانى فى قوله :

أمانِياً سَلَبَتْهُمْ نَجْحَ هَاجِسِها ظُبىَ السُّيوف وأطرافُ القَنَا السُّلُب

يكاد يذكرنا بقول قيس بن زهير العبسى فى الجاهلية على مستوى الحس الفردى والبعد التصويرى :

فإنْ أكُ قد بَرَدْتُ بهم غليلى فلمْ أقْطع بهم إلا الأمَانى

وفى تصويره لعجز الشعر والخطب أو النثر عن تصوير مكانة الفتح ، وكذا مكانة ممدوحه يكاد يلتقى أيضاً مع ماقاله أشجع السلمى :

وماتركَ المُدّاحُ فيك مقالةً ولاقال إلا دُونَ مافيك قَائلُ

وفى تصويره ماضى عمورية ، وكيف تأبت على كبار الفاتحين فى التاريخ ، يكاد يردد من الأسماء ماتردد عند (كعب بن مالك الأنصارى) وهو يرد على (عبدالله

ابن الزبعرى) فى يوم (الخندق) قائلاً فى تصوير كتيبة المسلمين :

أعـيَتْ أبـا كـرب وأعيَتْ تُبّعـاً وأبَتْ بسـالتُـهـا على الأعـراب(١٨)

ولايعيب أبا تمام هنا - بالطبع - أن يستوحى المعانى من السابقين ، أو أن تتوارد إلى ذهنه وتتسرب من كتب التاريخ فهذا حقه من باب «التناص» على المستوى النقدى ، وهو نفسه لم يتردد فى تكرار ما أعجب من المواقف التاريخية على نهجة فيما ذكره من حديث «بدر» مكرراً أيضاً فى موقف آخر فى قوله :

أصْبحتَ مفاتيح الثغور وقفلَها وساد ثُلْمَهـا الـتى لـم تُسْدَدِ
ضَحِكَتْ له أكبادُ مكةَ ضحكَها فـى يوم «بدر» والعُتـاةِ الشُّهَّدِ (١٩)

وهو تكرار يتجاوز الموقف التاريخى ليتغلغل عبر درجات سلم التصوير المختلفة ، على نحو ماصوره من صفرة وجوه الروم فى (عمورية) إذ يقول فى قصيدة أخرى مع اختلاف الصياغة وتغاير السياق :

مثقفاتٌ سلَبْـن الـرومَ زُرقَتَـهـا والعـربَ سُمْرتَها والعاشقَ القَصَفا(٢٠)

وحين يصور المتاعب التى يجتازها المعتصم يتخذ من نظائرها حكمة حياة يطرحها فى قوله بعد إنسانى عام :

لايطمع المَرْءُ أن يجتابَ غـمرته بالقول مـايكن جِسْراً له العَمَلُ(٢١)

وفى صورة معالم (الحسن) التى رآها فى خراب (عمورية) تراه ينشدها فى موقف له آخر يرتبط بالحروب ، ومشاهد القتال وملامح الانتصار الإسلامى :

لايومَ أكـثرُ مـنه منظـراً حَـسَناً والمشرفيَّـةُ فى هَامَـاتِهم تَخِـدُ(٢٢)

وفى مشهد «أطراف القنا السلب» و «ظبى السيوف» وشجاعة المعتصم ، وكيف خلصت الروم من أمانيهم ، وخربت ديارهم يتكرر المشهد عنده أيضاً فى قوله :

أنهَتْ أرواحَـهُ الأرمـاح إذْ شُـرِعتْ فـمـا تُـرَدُّ لـريْب الدهر عنه يَدُ
كأنّها وهـى فـى الأوْداجِ والغـةٌ وهى الكُلى تجدُ الغيْظَ الذى نَجِدُ(٢٣)

وفى اللوحة التشخيصية التى عرض فيها صورة «عمورية» فى مشهد العذراء

المخدرة ، كرر مايقوله في مدح «خالد بن يزيد» مع زيادة التحديد والتخصيص في معالجة الصورة :

انــظر وإيَّــاك الهــوى لاتُمكنَنْ سلطانَهُ مـــن مُــقْلَة شَــوْسَــاءِ
تعلَمْ كم افـتـرعَتْ صـدورُ رِمَاحـه وسـيــوفُـه مــن بلدةٍ عـذراء (٢٤)

وهو ماتردد أيضاً فى قوله مشخصاً الصنيعة لا البلدة :

يسُر لقــــولِك مـــهر فـعلك إنه ينوى افـتـضاض صنيعةٍ عذراءِ (٢٥)

وفى موقف غزلى له يردد تلك الصور التى أضفاها على حريق عمورية ، جامعاً فيها بين غروب الشمس وعدم غروبها بسبب النيران ، فيقول فى صورة أخرى:

فنَعِمْتُ من شمس إذا حُجبت بَدَتْ مِـن نُـورها فكأنها لم تُحْجَبِ (٢٦)

وعلى هذا النحو نخلص إلى أن أبا تمام قد نهل من صور التاريخ الأدبى عبر مختلف العصور التى سبق إليها ، ولم يتردد فى طرح ماتأثر به فى صور خاصة من إبداعه ظهرت فيها براعة أدائه ، كما ظهر فيه تواصله مع تراثه العميق الذى ثقفه فنهل منه وعبَّ حتى تشبع بكثير مما استوعبه فصدر متأثراً به إلى حد بعيد ، وإذا تجاوزنا معه المؤثرات المتناثرة التى أردنا شواهد لها من شعره ، وهو يعد بالنسبة له أيضاً مداراً أدبيًا يكرر نفسه فيه - فى بعض الأحيان - وجدناه يتأثر بقصيدة بائية نظمها (الأخطل) فى مدح (الوليد بن عبدالملك) ، ويبدو أن أبا تمام قد أعجب بها ، فنهج إزاءها نهجاً خاصًا يقترب به من عالم المعارضة الشعرية ، ففتحت له من الموقف الحربى مجال القول؛ إذ تأثر ببعض مما ورد فى معجمها التصويرى واللغوى على نحو مايتبدى فى بعض الأبيات التى نعرضها منها والتى تشى بهذا التأثر ، إذ يقول الأخطل :

حيِّ المنازلَ بين السَّفْح والرُّهُب لم يبقَ غيــرُ وشُوم النَّار والحَطَب
فهْى كَسْحق اليَمانى بعد جدَّته أو دارس الوَحْى من مَرْقُضة الكُتُب
ترمى مـقاتلَ فُرَّاغ فـتقصدُهُم ومـا تصاب وقـد يرمُون من كَثَب
وقـد حَلَفْتُ يميناً غيـرَ كـاذبة بالله ربِّ ستـور البيت ذى الحُجُب
وكل مُـوفٍ بنذر كـان يَحْـمله مـضـرَّجٍ بدماء البُدْنِ مَخْتَـضِب :

إنَّ الوليـــدَ أمينُ الله أنقـــذنى وكــان حــصناً إلى مَنْجــاته هَربَى
يخشَيْنَهُ كلما ارتجّت هَمَاهمُه حتى تجشّم ربّوا مُـحـمشَ التّعَب
ترى مقاتل فُرّاغٍ فَتَـقْـصِـدُهُمْ وماتُصَابُ وقد يَرْمُون من كَثَب(٢٧)

وإن كان التأثير هنا أكثر وضوحاً ، إذ تتكرر الألفاظ بين «الأخطل» فى هذه الأبيات ، وبينها فى القصيدة البائية مثل : «الرحب» ، و«النار» ، و«الحطب» ، و«الكتب» ، و«من كثب» ، و«الحجب» ، و«مختصب» ، و«الهرب» ، و «الحصن» ، و«التعب» .. إلخ .

صحيح أن الموقف عند الأخطل يوزَّع بين الغزل ومشهد الطلل والمدح ، ولكن ملامح الصور تكاد تتشابه ، خاصة حين تستوقفه أدوات الحرب أو مشاهدها ، وحين تضفى الفضيلة الدينية على الممدوح ، ليكون «أمين الله» ، و «حصن الشاعر» ، وهو فى موقف قوى يخشاه كل أعدائه ، ويهابه كل خصومه ، وهو لم يصل إلى ماوصل إليه حتي «تجشم ربوا محمش التعب» كما عبر المعتصم على «جسر من التعب» وهو يرمى الأعداء فى مقاتلهم على نحو ماصوَّر أبو تمام فى بطولة المعتصم ، ثم هو يفيد من الأخطل - أيضاً - حين يجعل الروم «صفر الوجوه» نتيجة هزيمتهم وطابع جنسهم إذ يقول الأخطل :

نَفَيْناه فى أرض العدوِّ فأصبَحَتْ وُجَــوهُ صُفَيّ من عَدَاوتنا صُفرا

وهكذا ترك لنا أبوتمام رصيداً متعدد الزوايا متنوع الاتجاهات فى بائيته ، إذ أرّخ للتنجيم كما شهدته الفترة التى عاشها وكما رآه فى بلاط الخلافة ، وما أذيع حوله من معتقد القوم ، ومن طبيعة مصطلحاته حول الكواكب والأبراج وغيرها ، كما ترك لنا صوراً ناصعة رسمت معالم ذلك الفتح ، وأبرزت وقعه على نفوس المسلمين جميعاً، فكان قادراً على استيعاب حسهم العام وتصويره بهذا العمق التراثى والذاتى معاً .

ومع المصادر التاريخية التى نهل منها تبدو البداوة رافداً مهمّاً، زاد فى إثراء فنه، وشارك فيه، ودخل فى نسيج صوره ، فمن معجمها أخذ «النبع» و«الغرب» ، وأخذ صورة المنى وقد رآها «حفلاً» معسولة الحلب ، كما أخذ من صورها «مخض البخيلة» و«الورد والصدر» و «الماء والعشب» و «الأوتاد والطنب» و «عدو الظليم» وهو لم ينس فى زحام هذا كله أن ينسب ربع «مية» لصاحبه الذي أكثر من تصويره ، فأخذ منه المشهد كاملاً ، لينقله من عالم (الغزل) إلى عالم القبح حين يستوقفه جمال (خراب) عمورية! وكأنما تلاعب بمقاييس القبح والجمال من واقع حسه الانفعالى الخاص :

مـاربعُ مـيَّةَ مـعمـوراً يَطـيفُ به غيـلانُ أبهَى ربًا من ربعهـا الخَربِ
ولا الخدودُ وقد أدْمين مـن خـجل أشـهى إلى ناظرى منْ خدِّها التَّرب

كما بدا شديد الحرص على أن يستمد من (المعجم الدينى) مايزيد موقفه عمقاً، ويؤكد نبل قضيته ، وأهميتها للإسلام والمسلمين جميعاً ، فعرض من هذا المعجم أيضاً «الأوثان» ، و «الصلب» معبراً بها و «بعمود الشرك» ، و «المشركين» ، و «دار الشرك» عن موقفه ، ليضع فى موازاتها من المعجم نفسه «أبواب السماء» ، و «سنة الدين والإسلام» ، و «خليفة الله» ، و «أمير المؤمنين» ، و «جرثومة الدين والإسلام والحسب» .

ومن «المعجم النقدى» راح يستعرض مارآه من «نظم الشعر» ، و«نثر الخطب» «فى عجزهما عن الوفاء بدور المعتصم فى المعركة ومكانة الفتح بين رعاياه .

وإن كان لايحسن أن ننهى هذا الحوار دون تعرف طبيعة المعجم التصويرى الذى ضمنه أبو تمام كثيراً من مصادر ثقافته المتنوعة، كما عرضنا جوانبها ؛ خاصة مالجأ إليه من لغة التشخيص على غرار ماصنعه حين جعل المنى «حفلاً معسولة الحلب» وجعل عمورية «بررة الوجه» تأبت على كسرى وغيره من الملوك . جاعلاً منها فتاة «بكراً» فى بعض صوره و «أما» فى بعضها الآخر ، خاصة حين يدير الحوار حول مكانتها فى نفوس أبنائها وتصديها لأعدائهم ، وهو يصور الليالى وهى «تشيب» والصخر والخشب «يستذلان» ، والظلماء (عاكفة) ، واليوم (طاهر وجنب) ، و(جيش الرعب) يتقدم المعتصم ، وصلات الرحم التى تحكم أيام (الزمن) تشد بعضها إلى بعض ، ولكنه أكثر مايكون استطراداً فى تشخيص المدينة التى عمد إلى الإطالة فى الحوار حولها ، وكأنه يزين الصورة الكبرى بعناصر القبح فيها من خدها الترب ، ومشهدها القبيح الذى استحسنه بحكم موقفه الانفعالى كمسلم ، قبل أن يكون شاعراً للخليفة العباسى .

وهكذا جعل أبو تمام من القصيدة معرضاً للماضى ولمعطيات عصره ، فأوقفنا على مصادر ثقافته التاريخية بأبعادها وفروعها المتعددة ، كما جعلها معرضاً فنيّاً يطرح فيه من الصور مايكشف عن (مذهبه الفنى) ونظريته فى الشعر ، مما كثر الحديث عنه فى مختلف الدراسات الأدبية حوله .

على أن مايجب تسجيله هنا حول ملامح التصوير عند أبى تمام أنه سار فيه هنا من منظورين : أولهما يتكشف فيه حرصه على إخراج المعنوى والمجرد فى صورة محسوسة من منطق التجسيد أو التشخيص على نحو ماكان من صورة «الحياة»

و«الموت» من خلال مشهد «الدلو» و «الماء» و «العشب» وكمون الحقيقة فى (الصفائح) وفى (شهب الأرماح) وانصراف المنى فى المدينة «حفلاً معسولةِ الحِلِب» والدهر يكشف للمدينة عن يوم «طاهر جنب» والرعب يتحول إلى جيش يساق بين يدى الخليفة القائد ، والدهر يبدو حريصاً على عقد صلات الرحم بين أيامه من خلال الغزو الإسلامى ، والنفس تطيب لما تشهده من مشاهد الانتصار واندحار الخصم العتيد .

وثانيهما : يعكس شغفه الشديد بتكثيف الألوان البديعية بصورة تسجل أستاذيته المتميزة فى هذا المجال الذى يترك فيه من شواردها مازين به صوره ، خاصة منها ماعكسته طباقاته المتوالية ، وجناساته المنتقاة بدقة مقصودة ، إلى جانب (حسن النسق) وروعة التقسيم الصوتى ، والتوزيع التصويرى والمعنوى والمقابلات اللفظية والتركيبية ، بالإضافة إلى رد العجز على الصدر فى كثير من أبياته ، ليتوجها جميعاً بما عرف عنه من إبداع خاص، فيما أسماه هو نفسه بنوافر الأضداد التى اتخذ منها محوراً أساسياً لمنهج التصوير فى شعره بوجه عام .

الفصل الخامس
بين الأصداء والمعارضات

* المؤرخ .. صدق المرويات .
* عند شهاب الدين محمود .
* عند ابن القيسرانى .
* وصولاً إلى أمير الشعراء .

بين الأصداء والمعارضات

وتبقى الدراسة التاريخية عند فازيلييف في كتاب «العرب والروم» نموذجاً لتفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء . فلم يأخذ منها موقفاً عدائياً ، ولم يبد من الشعر نفوراً لمجرد ماعرف عنه من منطق المبالغات ، ولم يسقط حق الشعراء فى الإسهام فى توثيق التاريخ ، أو تأكيد أحداثه بشعرهم ، ففى حديثه - مثلاً - عن غزوة (عمورية) يستطرد حول أخبار تلك الفترة ، إذ يقول : (ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد «الثغر» حتى دخل «طرسوس» ، وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر «بعمورية» ، والحياض مملوءة ، والناس يشربون منها ، لايتعبون فى طلب الماء ، وكانت الوقعة التى وقعت بين «الأفشين» وملك الروم» فيما ذكر يوم الخميس لخمس بقين من شعبان «٢٢ يولية» ، وكانت إناخة «المعتصم» على «عمورية» يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان ، وقفل بعد خمسة وخمسين يوماً ، وقال الحسين بن الضحاك الباهلى يمدح (الأفشين) ، ويذكر وقعته التى كانت بينه وبين ملك الروم :

أثبت المعصومُ عزاً لأبى ... حسن أثبت من ركن أضمَ
كل مجد دون ما أثله ... لبنى (كاوس) أملاكِ العجم
إنما (الأفشين) سيف سله ... قدر الله بكفِّ (المعتَصم)
لم يدع (بالبذِّ) من ساكنه ... غير آمال كأمثال إرم
ثم أهدى سلما بابكهُ ... رهن حجلين نجيا للندم
وقرا (توفيل) طعناً صادقاً ... فرض جمعيه جميعاً وهزم
قتل الأكبر منهم ونجا ... من نجا لحماً على ظهر وضم[1]

وفيها أى فى (سنة ٢٢٤هـ) مات (ياطس) الرومى ، وصلب بـ (سامراء) إلى جانب (بابك) .

---

(١) العرب والروم ٢٦٩ .

ثم يعود المؤرخ إلى تكرار الشاهد الشعرى ، حين يقتبس من كتاب (التنبيه) ، ويحكى أخبار (توفيلا) ، ويعقب تكرار هذا الشاهد نفسه لديه حواره حول (أبى تمام) فى قصيدته التى مدح بها (المعتصم) ، وذكر فتح (عمورية) ، والتى أولها :

السيف أصدق أنباء من الكتب .. وقال :

لما رأى الحرب رأىَ العين تُوفلسُ والحربُ مشتقة المعنى من الحرب
غدا يصرف بالأموال جريتها فعزه البحر ذو التيار والحدب

وقال الحسين بن الضحاك أيضاً فى كلمة طويلة يخاطب بها المعتصم :

لم تبق من أنقرة نقرة واجتمعت عمورية الكبرى
إن يشك (توفيل) بتاريخه فحق أن يعذر بالشكوى

وقال :

تفنى بن العيص وأيامهم وذكر أيامك ، لايفنى
يارب قد أملكت من (بابك) فاجعل (لتوفيلهم) العقبى

ولعل من أشد المواقف طرافة لدى المؤرخ هنا تعليقه على هذه الشواهد فى ذاتها ، وتبريره إتيانه بها كضرورة تاريخية ، لتأكيد مايقوله ، وتوثيق جوانب الحدث بما لايقبل شكاً ولاجدلاً ، وبذا استند إلى الشاهد الشعرى يحيله إلى دليل تاريخى يطمئن إليه حيث يقول :

«إنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقاً ممن لاعلم له بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن المواقع للأفشين ، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو «نقفور» الذى كان أيام الرشيد ، وماذكرنا أشهر وأوضح ، إذا كان من الكوائن التى يشترك الناس فى علمها بسبب شهرتها ، واستفاضة أنبائها ، ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد» (١) .

فإذا بالمؤرخ يعترف بفضل الشعر فى دعم موقفه ، بل فى الفصل فى قضيته ، وهو مايدفع إلى مزيد من الاطمئنان إلى الشعر من هذا المنظور التوثيقى ، وهو اطمئنان يبنى عليه المؤرخ اتخاذه الشعر قاعدة للتاريخ ، وإجازته كأصل من أصول مادته ، فإذا به ينقل جزءاً من الدراسة عن (ماريوس كنار) تحت عنوان (إشارات الشاعرين أبى تمام والبحترى إلى حرب الروم) وفى عرض مبرراته يقول :

(١) العرب والروم ، ٢٩١ .

«وكثيراً مايتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم الممدوحين فى حرب الروم ، وقد يقع أن تجد فى بعض أبياتهم ذكراً لاسم مكان فى آسيا الصغرى ، أو الغور ، لانجده عند غيرهم ، ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكرى» [1] ، فهو يرشح الشاعرين لتأكيد السند الجغرافى كمقدمة يبنى على أساس منها تحفظه حول الشعراء بعامة أولاً ، ثم يخص أبا تمام والبحترى من بينهم بدرجة متميزة من ثقته ثانياً ، «ومع ذلك فإنه يصعب على المؤرخين أن يتخذوا الشعراء مصادر تاريخية لبعدهم عن الدقة فى التوقيت ، وتحديد المكان فى إشاراتهم إلى أحداث حرب الروم ، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا ، وهم يحيطون مايذكرون من الوقفات بعبارات شعرية ، حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ ، وقد لاتخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدراً كبيراً من التفاصيل» [2] .

فنحن إذاً أمام عدة نقاط تجمعها هذه المقولة؛ إذ يتبين المؤرخ فى سياق حركة الشعر التاريخية :

(١) صعوبة الاعتماد عليه كمصدر تاريخى مؤكد ، ويعلل بعدم الثقة فى دقة التحديد المكانى والزمانى ، وهذه مهمة المؤرخ التى لاينبغى أن ينافسه فيها أحد ، إذ يظل للشاعر حق التنازل على مستوى التقريب فحسب ، وإن كانت الواقعة (العلمية) تعد سنداً للشاعر كى يقترب بها - مجرد اقتراب - من عالم المؤرخ .

(٢) ولم يكتب الشعراء شعرهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا مما يبدو أقرب إلى باب التأريخ بالأحداث ، مضافاً إليها انفعالات الشعراء ، وهذه حقيقة يعرفها تاريخنا الأدبى ، وإن ظل المدح الحربى أو الحماسات متميزة عن موضوعية المؤرخين بحكم امتزاجها بمشاعر مبدعيها .

(٣) وهم يحيطون مايذكرون من الوقائع بعبارات شعرية حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ ، وهذه حقيقة أخرى تفرضها تجارب الشعراء الذين يغلفون بها تصويرهم للأحداث من خلال المبالغات أو حتى التقريرية المباشرة ، أو الإغراق فى التصوير ، ولكن يظل الرصد التاريخى قائماً على أى حال من حولها .

---

(١) نفسه ، ٣٤٦ .

(٢) نفسه ، ٢٤٧ .

(٤) وقد لاتخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض ، وهنا يحتاج المؤرخ إلى جمع المتشابهات من قصائد الشعراء حول حدث واحد ، فلعلها تؤتى مؤشرات إلى اليقين الذى يتجاوز الافتراضات ، وهب أننا لم نتجاوز الفرضية ، فلدينا – حينئذ– من أخبار التاريخ مايؤكدها أو ينفيها ، وهو القياس الذى نأخذ به فى تواتر الروايات التاريخية مع الاعتراف بدوره فى تأكيد مصداقية الحدث .

(٥) ومع ذلك فإن قراءة شعر هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة ، وقدراً كبيراً من التفاصيل ، وهنا يجنح المؤرخ إلى الاعتراف بدور الشاعرين بصفة خاصة ، وكأنهما مثلاً استثناء من القاعدة التى بنى عليها أحكامه السابقة ، وهو استثناء يرقى بفنهما على المستوى التاريخى إلى حد بعيد ، لأنه لم يكتف بالقول بالتوثيق ، بل يسند إليهما التوقف عند الوقائع المهمة، التى ربما أهملها ا لمؤرخ ، بالإضافة إلى احتفاظ شعرهما بكثير من التفاصيل التى يجب أن يعتد بها ، بل يجب أن توضع أمام المؤرخ كمادة موثقة يطمأن إلى سلامتها ومصداقيتها .

ثم يبدأ المؤرخ الخطوة العملية التى تترجم موقفه فيقول ،ونقتبس فيما يلى موجزاً يسيراً عن كلام أبى تمام والبحترى فى حرب الروم ، وفى هامشه يقول (ماريوس كنار) إنه اعتمد على (مرجليوث) فى فهرست الديوان ، وهو – أى مرجليوت) يرى فى هذه المقالة أن دراسة المؤرخين الشعراء أمر غير يسير ، وقد يمر وقت طويل قبل أن يجمع مؤرخو الإسلام كل مافى دواوين الشعراء ، ولعل بذلك يرمى إلى مايحمله الرصيد الشعرى من مادة ضخمة، يمكن للمؤرخ أن يستفيد منها بعد جمعها وتوثيقها والتحقق من صدق مصادرها .

ويبدأ المؤرخ موقفه الترجيحى بقصيدة قالها أبوتمام للخليفة المأمون ثم أخرى قالها للمعتصم عن غزوة (عمورية) ، والقصيدة مشهورة – والكلام هنا للمؤرخ – وقد رأينا من قبل أن المؤرخين ذكروا أبياتاً منها ، ونحن نشير إلى واقعة تفصيلية غير عظيمة الأهمية من الناحية التاريخية ، وهى تنبؤ المنجمين فى أمر وقوع المدينة (البيت الرابع ومابعده) يشير بذلك إلى قوله :

أين الرواية : بل أين النجوم وما ... صاغوه زخرف فيها ومن كذب؟
تخرصاً وأحاديثاً ملفقة ... ليست بنبع إذا عُدت ولاغرب
عجائباً زعموا الأيام مُجفلة ... عنهن فى صفر الأصفار أو رجب
وخوفُوا الناس من دهيا مُظلمة ... إذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب

يقضون بالأمر عنها وهى غافلة ... ما دار فى فلك منها وفى قطب لم يخف
لو بينت قط أمراً قبل موقعه ... ماحل بالأوثان والصلب

ثم يقول المؤرخ : راجع البيت (٥٨) ، يقصد بذلك قول الشاعر :

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت ... جلودهم قبل نُضج التين والعنب

فهو يتوقف - كمؤرخ - على مقاييس واقعية القصيدة ، لاحول المعركة فحسب، بل حتى حول مادار من أقوال المنجمين ومدى جدواها ، ثم ظهور المذنب كحدث جزئى آخر يراه معياراً للصدق ومؤشراً للقاء المتوقع بين الشاعر والمؤرخ وأمام الحدث الواحد .

ويرمى المؤلف إلى تصحيح مسيرة التاريخ ، ورصد الحقائق من خلال مزيد من شعر الشاعر ، فيعرج على قصائده التى نظمها فى أبى سعيد محمد بن يوسف الثغرى ، وهو يعرفنا بهذه الشخصية القيادية فى أيام المأمون (٢١٠ هـ) . وماكان له من ذكر فى حرب بابك ، وكان ممن اشتركوا فى يوم عمورية (الطبرى) ، ويذكر ابن الأثير أنه ولى أرمينية وأذربيجان (فى سنة ٢٣٥هـ) أيام المتوكل ، وأصله من مرو .

ولايكاد مؤرخو العرب يذكرون شيئاً عن دوره فى حرب الروم ، ولانستثنى من ذلك إلا إشارة موجزة إليه فى أمر عمورية ، مؤداها أن أحد عبيده صعد إلى الحصن يحمل الأمر إلى (لياطس) أن ينزل ، ولكن دوره يجب أن يكون دوراً مهماً ، إذا نظرنا إليه فى أشعار أبى تمام والبحترى ، ولابد أنه غزا آسيا الصغرى مرات كثيرة أيام المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل ، أما لقبه بالثغرى ففيه إشارة إلى حروبه مع الروم ومع (بابك) لأن لفظ الثغر تطلق أيضاً عند الكلام على آذربيجان ، وهو يتوقف بإشارات محددة عند أبيات بعينها نظمها أبوتمام حول حروب «أبى سعيد» مع الروم ، ولعله يقصد رائيته التى مطلعها :

لا أنتِ أنتِ ولا الديارُ ديارُ ... خف الهوى وتولت الأوطارُ[1]

إذ يحدد المؤرخ فيها البيت (١١) ومابعده ، حيث يشير إلى إلى تقدم فرسان أبى سعيد فى آسيا الصغرى :

---

(١) ديوان أبى تمام ١٦٦/٢ .

قُدتَ الجياد كأنهن أجادل بقُرى «درولية» الأوكار

(ودورلية) مكان تصاد فيه الصقور أى كأنهن أجادل أوكارها بقرى دورلية .

حتى التوى من نقع قسطلها على حيطان قسطنطينية الإعصار
أو قدت من دون الخليج لأهلها ناراً لها خلفَ الخليج شرار

ثم يشير إلى هروب الروم (البيت ١٦) :

لما لقوك تواكلوك وأعذروا هرباً فلم ينفعهُمُ الإعذار

وعلى نحو ماتوقف المؤرخ مع أبى تمام كانت وقفته مع شعر البحترى حول قصيدة قالها للمتوكل جاء فيها ذكر فداء وفد رومى جاء من أجل ذلك ، إذ يشير المؤرخ إلى الأبيات (١٩/٢٩) ، وفيها يصف البحترى خوف رسل الروم فى بلاط الخلافة ودهشتهم ، قاصداً بذلك قصيدته اللامية ومطلعها :

قل للسحاب إذا حدته الشمال وسرى بليل ركبُه المتحَمِّلُ
عرج على حلب فحيٍّ محلة مأنوسة فيها لعلوة منزل

وإن بدأت ثمة مفارقة فى عدد أبيات القصيدة طبقاً للمصدر الذى اعتمد عليه المؤرخ ، وبين النسخة المحققة لدينا من ديوان الشاعر (١٦٠١/٣) ولعله يقصد قول الشاعر فى تصوير دهشة الروم :

ورأيت وفد الروم بعد عنادهم عرفُوا فضائلك التى لاتُجهَلُ
نظروا إليك فقدسوا ولو أنهم نطقوا الفصيح لكبروا ولهللوا
لحظوك أول لحظة فاستصغروا من كان يعظم فيهُم ويُبَجل
حضروا السماط فكلما راموا القرى مالت بأيديهم عقولٌ ذُهلُ
تهوى أكفُهم إلى أفواههم فتجور عن قصد السبيل وتعدلُ
متحيرون : فباهت متعجب مما يرى أو ناظر متأمل

إذ يشير إلى أبيات محددة منها ، فيذكر (طمين) التى أشار إليها فى البيت التاسع :

أليتنا الطولى بطمين هل لنا سبيلٌ إلى الليل القصير ببابلا

وبعدها يتوقف عند تصوير الشاعر لغزو الروم مع أبى سعيد وابنه يوسف ، وعمدهم إلى الهجوم على حماة الضواحى ، يشير بذلك إلى قوله :

سلامٌ على الفتيان بالشرق إننى إلى الجانب الغربىّ يمّمتُ واغلاً
مع الليث وابن الليث أضحى مغاوراً حماة الضواحى ثم أمسى مقاتلاً
تزور بلا شوقٍ «تذورة» وابنها وقد صدّ عنها «توفل بن محايلا»

وهنا يتوقف المؤرخ عند البيت الآخر ، ليستنتج أن (تيودوروا) لابد أن تكون وصاية ابنها (ميخائيل) حينئذ ، وأن المقصود حملة متأخرة عن سنة ٨٤٢م . ثم يتناول الأبيات الأخيرة من القصيدة ، والخاصة بـ (مانويل) وفيها يقول :

وفى يوم (منويل) وقد لمس الهدى بأظفاره أو هم أن يتناولا
دفعت عن الإسلام ما لو يصيبه لما زال شخصاً بعدها متفائلاً
لئن أخروه عن مساعيك إنه ليقدم أيام الرجال الأوائلا
تلاقيت ألفاً من ثمانين منهم وشجعتهُم حتى رددتَ الجحافلا

وبعدها ينتقل المؤرخ ، وكأنه يتجول فى أرجاء ديوان الشاعر إلى قصيدته الهمزية فى أبى سعيد أيضاً ، يقصد بذلك القصيدة التى مطلعها :

يا أخا الأزد ماحفظت الإخاء لمحب ولا رعيت الوفاء

إذ يشير فيها إلى غزوة لأبى سعيد امتلأت (ربة الروم) لها فزعاً ، فبعث إليه برسول فى المساء نفسه، وكانت صدور الخيل ، قد بلغت ساحل البحر ، ولم يوقفها إلى البوسفور ، يقصد بذلك قول الشاعر :

إذْ مضى مُجلباً يُقعقعُ فى الدرْ ب ذئباً أنسى الكلابَ العُواءَ
حين حاضتْ من خوفه ربة الرو م صباحاً وراسلتهُ مساء
وصدورُ الجياد فى جانب البحـ ـر فلولا الخليجُ جُزنَ ضُحاءَ
ثم ألقىَ صَليبه «المسْلَنيو س» ووالى خلف النجاءِ النجاءَ

وبعدها يعمد المؤرخ إلى تحديد السنة بقوله : وكانت هذه الحملة بطبيعة الحال بين عام ٨٤٢ وهو تاريخ وصاية (تيودورا) على ابنها (ميخائيل الثالث بن تيوفيل) ، الذى نصب إمبراطوراً وعمره ست سنوات سنة ٢٢٨هـ ، وبين سنة ٨٥٠م وهو تاريخ موت أبى سعيد .

وفى البيت (٣٧) ومابعده إشارة إلى ساتيه بلغت خرشنة :

لم يكن جمعُهم على الموج إلا   زبداً طار عن قناك جفاءَ
حين أبدت إليك (خُرشنة) العلـ   ـيا من الثلج هامةَ شمطاءَ
ما نهاك الشتاءُ عنها وفى صدر   ك نارٌ للحقد تُنه الشتاءَ

ثم ينتقل إلى البيت (٤٥) وفيه إشارة إلى غزوة سريعة بلغت أنقرة والعود بالأسرى ، وتخفيف الإسراع ، ولم يذكر البيت المدينة ، ولكنه ذكر قبر امرئ القيس ، وهو بأنقرة حسب القصص (وإن كانت بعض الروايات تجعلها فى قيصرية) ، يشير بذلك إلى قوله :

وأزرتَ الخيول قبر «امرئ القيـ   ـس» سراعاً فعُدْنَ منه بطاءَ

وينتقل منها إلى الهمزية المكسورة التى نظمها فى أبى سعيد أيضاً ، وفيها يمدح فعال أبى سعيد فى حرب الروم على نحو قوله :

ووصلت أرضَ الروم وصلَ كثير   أطلال عزة فى لوى تيماءِ
فى كل يومٍ قد نتجتَ منيةَ   لحُماتها من حَربك العُشراءِ

وهى قصيدة يتجاوز فيها الختام التقليدى للمدحة العباسية ، لتنتهى فجأة خلال تصويره لموقف (مانويل) وهربه فى معركة (أنزن سنة ٢٢٤هـ) :

أشلى على منويل أطرافُ القَنا   فنجا عتيقَ عتَيقة جَرداءِ
ولو أنه أبطأ لهُن هُنيهة   لصدرن عنه وهن غير ظماءِ
فلئن تبقاه القضاءُ لوقته   فلقد عممتَ جنودهُ بفناءِ
أنكلته أشياعه وتركته   للموت مرتقباً صباح مساءِ
حتى لو ارتشف الحديدَ أذابهُ   بالوقد من أنفاسه الصُّعداءِ

وكأن الشاعر لم يجد أفضل من هذا الختام في قصة الصراع بين العرب والروم ليتخذ منه ختاماً لمدحته .

وكأنما توقف المؤرخ - بهذا الشكل - عند حماس الشعراء في مدح القادة ، فلم يشأ أن يترك الطرف الآخر من القضية ، بمعنى انصراف الشعر - لأسباب خاصة - عن تسجيل بعض الغزوات ، على الرغم من وقوعها تاريخيًّا ، فإذا هو يتخذ شاهده من البحتري أيضاً فيما يتعلق بواحد من كبار القواد في حروب الروم ، وهو علي ابن يحيى الأرمني ، وقد كان لعلي هذا خاصة من الشعراء ، ولكن البحتري كان يبغضه ، ولهذا الكره لانجد في أشعار البحتري أي ذكر لغزوات علي الكثيرة [١] ، وهنا يتدخل البعد الذاتي عنصراً من عناصر الإبداع البارزة في نتائج الشعراء في باب الحماسات التي تلاحقت لديهم حلقاتها دون افتقاد تجاربهم الانفعالية إزاءها .

ويبقى بين أيدينا تعليق (ماريوس كانار) على تلك الأخبار التي التمسها في شعر أبي تمام والبحتري ، وهو يراهما أكبر شعراء العصر في حدود العصر الذي يدرسه ، إذ يرى الأخبار فيها (على شيء من الضآلة ونقص التحديد) وهو أمر يبدو مبرراً في الشعر بالطبع ، بل في أي فن يعطي المبدع حق الاختيار ، حتي لايتحول إلى مؤرخ محايد أو موضوعي يفتقد التجربة الشعرية ، وهو يستكمل حكمه قائلاً (ولكنها - أي أخبارهم - مع ذلك تؤيد تأييداً طريفاً بعض روايات المؤرخين الروم والسريان ، مثل النضال بين أبي سعيد ونصر تيوفوب ، وهرب مانويل في وقعة أنزن، وغزوة ابن دينار البحترية ، وهي تدلنا كذلك على نقص أخبار المؤرخين العرب في عدد من الوقائع والتفاصيل .

وأخيراً يبقى لنا حق التعليق على تناول كانار وفازيليف لمثل هذه القضايا من منظور اللجوء إلى الشاعر وشعره ، والاستعانة به على توثيق الحدث التاريخي ، أو بالإضافة إليه من خلال عدة مواقف ، يمكن تأملها إيجازاً في :

(١) دقة المؤرخ التي تدفعه إلى تحقيق روايته ، والتأكيد من مصدر خبره ، حتى وإن تجاوز فيها مصادر التاريخ إلى الشعر كمصدر آخر وجدول مؤكد للمرويات التاريخية ، ذلك أنه يظل باحثاً عن الحقيقة لايمل من الداب والمثابرة ، والقناعة بالخبر الصغير ، إذا احتواه الشعر ، إذ ربما وجد فيه استكمالاً لشيء يبحث عنه .

(٢) حرص المؤرخ على تحديد القصيدة التي دأب على البحث عنها في مصدرها ،

---

(١) العرب والروم ٣٥٦ .

وكذا تحديد البيت الذى يهمه فى استقاء المادة التى هو بصددها ، وهذا طبيعى فى انشغاله بالدلالة الموضوعية أكثر من تعلقه بقضايا الشكل الفنى ، أو الصياغة الجمالية التى تلقى بظلالها على حديث الناقد أو دارس الأدب .

(٣) البحث الدائب وراء المدلول تاريخياً ومكانياً ، وكذا البحث - كلما أمكن - عن القرينة المؤكدة عن ثقافة المؤرخ من ناحية ، وعن دقته المنهجية التى يعكسها سعيه الدائب وراء تدقيق الخبر من ناحية أخرى .

(٤) المحاولات المتكررة لتمحيص الأخبار ونقدها ، من خلال منهج المقارنات والموازنات ، وكشف أخطاء المؤرخين ، أو حتى تجاوزات الشعراء بما يضمن لمادته سلامة المصادر ، ويقطع الطريق على من يشكك فى رحلة مادته ، أو مصادرها المتعددة .

ثم يبقى هذا التعليق علامة دالة على ذلك التفاعل المؤكد بين الشعر والتاريخ ، أو - بمعنى أدق - بين مادة الحدث هنا وهناك على السواء ، بالإضافة إلى استمرارية الفائدة التى ترصدها بائية أبى تمام وأشباهها من روميات شعراء عصره .

عند شهاب الدين محمود

بدا طبيعياً لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تشبهها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو مانظم من روميات أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس ، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجلوا ، ووثقوا ، وصوروا وربما أضافوا، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية فى المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنج فى «الرها» و «حطين» و «بيت المقدس» و «دمياط» ، و«عكا» ، خاصة أن حركة الجهاد قد أخذت عمقاً دينياً شديد التمييز عبر كل من تلك الحروب سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها أولئك الشعراء .

ولاشك أن لكل واحدة من هذه المعارك دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ماسقط من مدن الإسلام فى أيدى الغزاة ، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات ، وتسجيل ملامحها التاريخية البارزة،

وتسجيل أصدائها فى حركة الجهاد ، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها ، كما حدث فى استعادتهم مدينة «الرها» ثم ماكان من انتصارهم فى يوم «حطين» ، وكذا استعادة مدينة «دمياط» ثم ماتوالى من تتويج الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنج، حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة ، مما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة ، وقد سجد لربه شاكراً له هذا النصر المبين ، وكأنما داعبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم فى يوم «عمورية» ، وبلغت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له أبوتمام نظيراً فى يوم «عمورية» ، فراح «شهاب الدين محمود» يقول على منهاج أبى تمام :

الحــمدُ لله ذلت دولـة الصُّــلب   وعزَّ بالترك دين المصطفى العربى
هذا الذى كانت الآمــال لـو طلبت   رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

وقصداً إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة، يمكن رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف أو الموازنة بين الشاعرين :

(١) لوحة يوم النصر التى يرسمها الشاعر ليوم (عكا) ، على غرار ماحدث فى يوم (عمورية) ، وماكان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعاً معه ، فأبوتمام ينادى اليوم مخاطباً إياه ومثنياً عليه :

يايـوم وقـعة عـمورية انصــرفت   عنك المنى حفلاً معسولة الحلب
أبقيت جد بنى الإسلام فـى صُعُد   والمشـركين ودار الشـرك فى صبب

وهو مايردده الشاعر هنا من المنطلق نفسه ، وقد سقطت قواعد الشرك ، وانهارت أركانه أمم نصرة دين الله ، وبالتحديد فى قوله (عز دين المصطفى العربى) ، (مابعد عكا للشرك عند البر من أرب) .

لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل) ، وقد أحاطت النيران بكل أركان المدينة :

مــوكــلاً بيفـاع الأرض يُشــرِفُــهُ   من خفة الخوف لا من خفة الطرب
إن يعدُ من حرها عدو الظليم فقد   أوسعت جاحمـا من كثرة الحطب

وبين صورة الفرار الحتمى هنا ، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره ودهشته :

لم يبق من بعدها للكفر إذ خربت ... فى البر والبحر ماينجى سوى الهرب

بأن مشهد الهرب نفسه يبدو وارداً من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف (تيوفيل) وقد :

أحذى قرابينه يوم الردى ومضى ... يحثث أنجى مطاياهُ من الهرب

إذ لم يعد للقائد شغل إلا نفسه ، حتى وإن قدم رفاقه قرباناً فى سبيل هربه ونجاته من الموت أو الأسر .

ويبقى الدافع النفسى حول الصورة مكرراً إلى حد بعيد ، سواء أكان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه ، أم كان على المسلمين جميعاً ، فإذا كان أبو تمام قد رأى عمورية (فتحاً للفتوح) ، وقد سعدت به الأرض والسماء معاً ، حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه ، فإن الشاعر هنا يتولى طرح الفكرة نفسها بحمده لربه لما كان من تحقق أمل كان حلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعاً :

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت ... رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلبِ

(٢) واللوحة الثانية : يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين كل من الشاعرين، فقد شغل أبوتمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها ، فعرض مشاهد حصانتها ، وعجز كبار الغزاة عن اقتحامها ، منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس ، وإذا بمدينة (عكا) تأخذ المنعطف التصويرى نفسه ، بل ربما بدت أعمق منها فى درجة المنعة والحصانة ، بدءاً من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين ، فإذا كانت عمورية قلعة الروم ، فإن عكا مدينة المسلمين ، وهم يستردونها ممن اغتصبوها فى مقابل ماكان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاماً لكرامة المرأة المسلمة ، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها :

أم لهم لو رجوا أن تُفتدى جعلوا ... فداءها كل أم برّةٍ وأبَ

فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها آمالنا فترى ... أن التفكير فيها أعجبُ العجبِ

وإذا كانت «عمورية» قد بلغت من الحضارة مايجعل من المستحيل فتحها إلا فى

خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود :

رمى بك الله بُرجَيها فهدمها ولو رمى بك غير الله لم تصب

فإن لمدينة (عكا) هنا أيضاً :

سوران : برٌ وبحر حول ساحتها داراً وأدناهما أنأى من القُطب
مُصفحٌ بصفاحٍ حولها أكُم من الرماح وأبراجٌ من اليلب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوى ، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقفه على حد تصوير أبى تمام :

هيهات زعزعت الأرض الوقور به عن غزو محتسب لا غزو مُكتسب

فإن هذا هو نفسه مايطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة الفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم :

ففاجأتها جنودُ الله يَقدمها غضبانُ لله لا للمُلكِ والنشبِ

إذ يجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون ، حتى بدا الموقف لديه شبيهاً بموقف أبى تمام - أيضاً - وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة ، وتصديها لهم . وعجزهم عن تحقيق الانتصار على أهلها، فأقام المشهد نفسه ، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :

كم رامها ورماها قبلهُ مَلِكٌ جم الجيوش فلم يظفر ولم يُصبِ

(٣) واللوحة الثالثة يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه تشبيهاً له بموقف الخليفة المعتصم بالله ، حين يجعل المعركة دينية خالصة ، وكذا شخصية القائد ، فإذا كان المعتصم قد انصرف عن متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لبيت صوتاً زبطرياً هرقت له كأس الكرى ورضاب الخُرد العُربُ
عداك حرُ الثغور المستشافة عن برد الثغور وعن سلسالها الحصب

فإذ الموقف يظل متشابهاً هنا إذ يبدو عند القائد :

لم يُلهه مُلكه بل فى أوائله نال الذى لم ينله الناسُ فى الحِقبِ

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها :

أن الأسود أسود الغاب همتها يوم الكريهة فى المسلوب لا السلب

فهى هنا أيضاً جيوش لاتركن إلى الراحة ولاتخلد إلى هدوء :

جيش من التُرك تركُ الحرب عندهم عارٌ وراحتُهم ضربٌ من الوصبِ

وإذا بهذه الراحة أيضاً تنعكس فيما نفاه أبوتمام عن المعتصم إلا مارهنه بالتعب والجهاد :

بُصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تُنالُ إلا على جسر من التعب

لتمتد سطوة الصورة على ذاكرة الشاعر حتى فى تعامله مع البرج المنقلب أيضاً ، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبوتمام موضعاً لسخريته وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديداً :

وصيرُوا الأبرج العليا مرتبة ماكان منقلباً أو غير منقلب

على أن أبراج المدينة هنا إنما تبدو وقد تخلت عن صورتها الطبيعية تماماً :

تسنمُوها فلم يترُك تسنُمُها فى ذلك الأفق بُرجاً غير مُنقلب

(٤) لوحة الفتح وماحوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعاً، وأول مايظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يايوم وقعة عمورية ، يايوم عكا ..) وهو فى كلتا الحالتين يظل شديد التمييز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على حد تصوير كلا الشاعرين ، فهو عند أبى تمام :

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعراء أو نثر من الخطب

وهو هنا أيضاً يمحو ذكر ماسبق من تلك الفتوح :

يايوم عكا لقد أنسيت ماسبقتْ به الفتوح وماقد خُط فى الكتب

فهناك أعجز أبوتمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم ، وهو ماتردد لدى شهاب الدين أيضاً :

لم يبلغ النُطق حد الشكر فيك فما عسى يقومُ به ذُو الشعر والخُطب

وعند أبى تمام كان احتفاؤه ظاهراً بأدوات القتل ، حيث اعتبرها أساساً لفلسفة القوة التى تبناها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته :

إن الحمامين من بيضٍ ومن سُمرٍ دلوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشبِ

وهى هنا أيضاً تسير فى الإطار نفسه :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت طلائع النصر بين السُّمر والقُضُب

ولدى الشاعرين كليهما بدا الفتح دينيًّا ، وكذلك النصر ، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسماء فى تفاعلهما إزاء النصرين معاً ، إذ كان الموقف عند أبى تمام :

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

وهو مابدا موزعاً على المستويين الدينى والدنيوى نفسيهما فى تفاعلهما الآنى لدى شهاب الدين :

فقر عيناً بهذا الفتح وابتهجت بفتحه الكعبةُ الغراء فى الحُجُب

وسارَ فى الأرض سيرَ الريح سُمْعَتُه فالبرُ فى طرب والبحر فى حرب

بل إن الشاعر يضيف بعداً أكثر وضوحاً وعمقاً حول سعادة رسول الله ﷺ بهذا النصر، وكأنما سرته أنباؤه :

وأشرف المصطفى الهادى البشير على ما أسلف الأشرفُ السلطانُ من قرب

وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعاماً إليهاً حين قال :

ومُطعمُ النصر لم تُكهَمْ أسنتُه يوماً ولاحجُبت عن روح مُحتَجب

وهو هنا :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت طلائع النصر بين السمر والقضب

(٥) وتدور اللوحة الخامسة حول طبائع الحرب ووقائع المعركة موزعة بين

المعسكرين من ناحية ، ورصد نتائجها من ناحية أخرى ، ففى الجانب الأول وصف أبوتمام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين من جند الإسلام :

كم أحرزتْ قُضُبُ الهندى مُصلتة   تهتز من قضب تهتز فى كثبِ
بيض إذا انتُضيت من حُجبها رجعتْ   أحق بالبيض أبداناً من الحُجُب

وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض المشهد نفسه حين تناول الصورة نفسها:

وخاضت البيضُ فى بحر الدماء وما   أبدت من البيض إلا ساقُ مختضب
وخاض أزرق القنا فى زُرق أعيُنهم   كأنها شطن تهوى إلى قلب

بل إن الملامح الجزئية للصورة تبدو متقاربة بين حس الشاعرين : فها هى صورة المختضب تبدو عند أبى تمام :

بسنة السيف والخطى من دمه   لاسنة الدين والإسلام مُختضب

وكذا فى زرق العيون هنا ، وصفر الوجوه لدى الروم هناك :

أبقتْ بنى الأصفر المراض كاسمهمُ   صفر الوجُوه وجلتْ أوجُهُ العرب

وهاهو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :

أجرت إلى البحر بحراً من دمائهم   فراح كالراح إذ غرقاه كالحببِ

وهو ماصوره أبوتمام من قبل بين جدران المدينة :

كم بين حيطانها من فارس بطل   قانى الذوائب من آنى دمٍ سربِ

ومع هذه الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم عند أبى تمام :

ولى وقد ألجم الخطى منطقهُ   بسكتةٍ تحتها الأحشاءُ فى صخبِ

وإذا هو مايتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضاً :

كم أبرزت بطلاً كالطرد قد بطلت   حواسه فغدا كالمنزل الخربِ

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة شخصية متميزة إلى ما أفاده من أبى تمام ، وهى إشارة صريحة ، ألح عليه فيها كوكب المذنب ، أو شهب الأرماح اللامعة ، فى مقابل شهب المنجمين السبعة ، التى سخر من منجميها - فمن مركب الصورتين (والعلم فى شهب الأرماح لامعة : وإذا بدا الكوكب الغرب ذو الذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :

كأنه وسنانُ الرمح يطلبُه   بُرجٌ هوى ووراه كوكبُ الذنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد ، فعند أبى تمام رأينا نموذجاً من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويراً :

لم يغزُ قوماً ولم ينهض إلى بلد   إلا تقدمهُ جيش من الرعب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بالصور نفسها التى تفزع الأعداء ، وتبث الرعب بين صفوفهم :

وجئتها بجيوش كالسيول على   أمثالها بين آجام من القُضُب

وحطتها بالمجانيق التى وقفت   إزاء جدرانها فى جَحْفَلَ لجب

ولاشك أن هذه المجانيق توازى حريق (عمورية) وقد أتى عليها من كل جوانبها ، وهو ما أفاض الشاعر فى تصويره ثم أوجز وقفته عند قوله :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضُحى   يشله وسطها صُبحٌ من اللهب

وهاهى الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان ، وهو مايربطه الشاعر بمنطق القوة ، ويصوره فى مساق توحده مع السيوف ، وهو ماورد عند أبى تمام فى قوله :

يارُبَّ حوباء لما اجتُثَّ دابرُهُم   طابت ولو ضُمخَتْ بالمسكِ لم تَطِبِ

وهنا :

وخُلقت بالدم الأسوارُ فابتهجتْ   طيباً ولولا دماءُ القوم لم تطبِ

وما أحرزته قُضُب الهندى على حد تصوير أبى تمام هو نفسه ما أحرزته

السيوف هنا :

فـأحـرزتهم ولكن للسـيـوف لكى لايلتـجئْ أحـدٌ إلا إلـى هـرب

وإذا بلوحتين أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرين ، فهما تمثلان أساساً فنياً لكلتا القصيدتين ، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلاً أساسيًا لتصوير هزيمة الأعداء ، وكذا بدا مشهد الفرار ، ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب، وهو ماعجز عنه العدو وقادته ، فعند أبى تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق ، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة، وهى مايقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجالت النار فـى أرجـائها وعلتْ فأطفـأت مـابصدر الدين من كرب

وهنا ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، كما ضاقت بجنده :

هيهات زعزعت الأرضُ الـوقورُ بـه عن غزو محتسب لاغزو مكتسب

وهناك أيضاً أعجزهُ البحر – على المجاز – عن تحقيق طموحه ، حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله وكذا كان ما رآه من إصرار الخليفة على القتال دون تراجع:

لما رأى الحرب رأى العـين «تُوفلس» والحرب مشتقة المعنى من الحرب :

غـدا يُصـرفُ بالأمـوال جـربتـهـا فـعـزة البـحـر ذو التـيـار والحَدبِ

(٦) وتبقى لوحة المدح للخليفة القائد ، أو السلطان القائد فى كلتا المعركتين رهناً بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرين ، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هذه المنطقة – منطقة الممدوح – ستظل حقلاً جامعاً ، وخطاً فاصلاً بين الشاعرين فى آن واحد ، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى تصوير حمية الخليفة والسلطان ، وبيان سرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه فإذا كان أمر المعتصم قد تبلور فى قول شاعره :

لبيتَ صـوتاً زبطـرياً هـرقتَ لـهُ كأس الكرى ورُضابَ الخُرد العُرُب

فهو هنا :

فانهض إلى الأرض فالدُّنيا بأجمعها ... مَدت إليك نواصيها بلا نَصَبِ
كم قد دعت وهى فى أسر العدا زمناً ... صيدَ الملوك فلم تسمع ولم تُجِبِ

وقريباً من اللقاء نفسه كانت صيغة الدعاء التى وردت عند أبى تمام :

خليفة الله جازى الله سعيك عن ... جُرثومة الدين والإسلام والحسب

ثم كان ماصوره من عقد الآصرة بين يوم «عمورية» ويوم «بدر» :

إن كان بين صُروف الدهر من رحم ... موصولة أو ذمام غير مُنقضب
فبين أيامك اللائى نُصرتَ بها ... وبين أيامِ «بدر» أقربُ النسبِ

وهنا نجد دعاء الشاعر يأتى مزيجاً متداخلاً بين المدح والثناء :

عَلا بك الملكُ حتى إن خيمته ... على الثُريا غدتْ ممدودةَ الطُنب
فلا برِحت عزيز النصر مُبتجها ... بكل فتحٍ مُبين المنح مرتقب

وفى إطار تداخل الصور نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلاً ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون ، وكذلك كان موقفه من مقاييس الجمال ، فكانت على القياس الشعرى فى حدود تجربته :

لقد تركت أمير المؤمنين بها ... للنار يوماً ذليل الصخر والخشب
صور من النار والظماءُ عاكفة ... وظلمة من دخان فى ضُحى شحب
فالشمس طالعةٌ من ذا وقد أفلت ... والشمس واجبة من ذا ولم تجب
لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على ... بانٍ بأهل ولم تغرُب على عزَبِ
ما ربعُ (مية) معموراً يطيفُ به ... (غيلان) أبهى ربا من ربعها الخرب
ولا الخدود وقد أدمين من خجل ... أشهى إلى ناظرى من خدها الترب

فإذا بلوحة الحريق تُرسم على هذا النحو من التفاعل والتداخل ، لنراها تنعكس لدى الشاعر فى الإطار نفسه ، وتعدد الجزئيات ، وإن لم تتجانس معها تجانس سوابقها:

وجئتها بجيوش كالسيول على   أمثالها بين أجام من القُضُب
وجالت النارُ فى أركانها وعلت   فأطفأت ما بصدر الدين من كرب
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد   كانت بتعليقها (حمالة الحطب)
وتمت النعمةُ العُظمى وقد ملكت   بفتح صور بلاحصر ولانصب
أخْتان فى أن كلاً منهما جمعت   صليبة الكفر لا أختان فى النسب
لما رأت أختها بالأمس قد خربت   كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولايخفى فى ختام اللوحة هذا التضمين الصريح الذى يقتبس فيه الشاعر بيتاً لأبى تمام من القصيدة نفسها، موضوع المعارضة ، بما يعكس جوانب الصورة ويحكى أبعادها التراثية التى اعتد بها الشاعر بهذا الشكل الجاد .

ويعقد الشاعر هنا الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين ، إذ يجعله ثائراً له:

أدركت ثأر صلاح الدين إذ غضِبت   منه يسر طواهُ الله فى اللقب

ثم تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرين واردة حول حدود دائرة الفضيلة التى تعد محوراً مدحيًّا يلتف من حوله الشعراء ، على لغة التكرار والتشابه ، أو الإضافة والابتكار ، كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة ، بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجرأة مع المعتصم ، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئاً إلا ماصوره قوله :

لو لم يُقد جحفلاً يوم الوغى لغدا   من نفسه وحدها فى جحفل لجب

وفيما سواها فقد جعله :

ومُطعمُ النصر لم تُكهم أسنتُه   يوماً ولا حُجبت عن روح مُحتجب

كما أضاف عليها ماصوره من أنه : يغزو غزو محتسب ، لاينال الراحة إلا بعد التعب والنصب ، يتقدمه جيش من الرعب ، ولو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتاح باب المعقل الأشب .

وهى جزئيات تتشكل منها الصيغة الدينية التى ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز، الذى كبح جماح تلك المبالغات ، وقد تجاوزت موقف أمير المؤمنين

عند أبى تمام ، ليصبح المدح هنا :

بُشراك ياملكَ الدنيا قــد شـــرُفت　　　بك الممالك واستعلت على الرُتب

وعلى تقليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

ليث أبى أن يرُد الوجـه عـن أمـم　　　يدعـون رب الورى سـبحـانه بأب

لم يلـــهه ملـــكه بل فـــى أوائله　　　نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من الله ، ففى موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبى تمام نجد هنا :

فـفـاجـأتهـا جنودُ الله يقـدمُـهُـا　　　غـضـبـان لله لا للمُـلك والنُشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرين من خلال ذلك المنظور التراثى الذى اعتد فيه الشاعر بموقفه الصريح من بائية أبى تمام ، خاصة من أبعادها الحربية المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة ، على مافى هذا التشابه التصويرى من دلالات على البعد النفسى، الذى عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعل به ، وكيف انفعل به معه أيضاً جمهوره ، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية فى القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه النفسى ، ومحوره الاجتماعى ، طبقاً للتجربة التى يعيشها ، وظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره .

ولايحسن هنا أن يستبد بنا أمر تأمل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين ، إذ إن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته ، ولكنه تشابه تلك الأدوات ، وطغيان ذلك الانفعال المتجانس ، مما قد يدفع - بدوره - إلى تلمس معالم الصور حتى تكاد تتلاقى بين الشاعرين ، دون دخول فى دائرة الاتهامات ، أو خوض منطقة السرقات الشعرية ، إذ لازالت الفرص قائمة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل فى ألفاظه وصوره ، وكذا من واقع قدرته على الإبداع فى فنه انطلاقاً من صدق التأمل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره ، واتجاه ضميره وعمق وجدانه ، مما يرفد كل شاعر على حدة . صحيح أن هناك قاسماً مشتركاً يفرض نفسه على الشعراء فى هذه الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطاً بالمعانى الإنسانية العامة التى

قد تنطلق فى شكل ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطق القوة أساساً للحياة والسيادة ، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا ، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها ، أو فى خوضهم إياها ، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معاً ، وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بأسلوب المعالجة أساساً للتفرقة بينه وبين معارضه ، وهو مانلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتاً بلا صورة ، ولاصورة بلا بديع ، بل لايكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها ، على طريقة أهل الجدل ممن لايقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضاً ، وإفحام خصومهم نقضاً . وثمة شواهد كثيرة جداً تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانتها - كمشهد - أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى ، وكذا صورة جيش المسلمين وجند الرم وصورة الخليفة ، وقائد الروم ، وفى كل منها ضروب من التصوير العام الجزئى الذى تحكمه فيه قدراته العقلية وثقافاته الجدلية ، وهو مانرى خفة حدته بشكل واضح لدى شهاب الدين ، صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعقودة التى التصقت بأبى تمام ، وعرف بها ، وقد بدا شاعرنا المتأخر شديد الحرص فى معارضته ، وكأنما أراد ألاتختفى ذاته المبدعة فى عباءة أبى تمام ، أو فى تيه صوره العميقة ، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز ، كما استطاع أن يوفر لها ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعى ، وهو ماعرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى أجزاء كاملة منها ، وكذا كان فيما عالجه فى سياق قصيدته من خلال عالم التصوير . وبين التقرير والتصوير يأتى تغلغل الشاعر فى تفهمه لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف ، ورصده للحقائق ، وكشفه لأغوار انفعالاته التى التقت - إلى حد بعيد - مع انفعالات جمهور المسلمين فى تلك الحروب ، أضف إلى هذا كله - وهو من نافلة الرؤية هنا - ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوى الأوزان أو القوافى وحرف الروى وحركته ، وهو مايكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته جمعاً بين مورثه وابتكاره فى آن .

ومن المؤكد أن ثمة فروقاً واضحة بين المعارضة هنا كنتاج لهذا الفهم التفصيلى، وبينها على مستوى عموم الصياغة ، قياساً على النحو الذى سلكه ابن سناء الملك فى إعجابه بصلاح الدين الأيوبى ، حيث راح يتغنى بحروبه وحماساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام ، وكأنما رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام ، فصدر عما استقر فى ذاكرته من أثرها مرتين :

الأولى فى تصويره صلاح الدين ممدوحاً حربياً يقول فيه :

بدولة الترك عزت ملة العرب ... وبابن أيوب ذلت شيعة الصلب
وفى زمان ابن أيوب غدت حلب ... من أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابن أيوب ذلت كل مملكه ... بالصفح والصلح أو بالحرب والحَرَبِ
مُظفر النصر مبعوثٌ بهمته ... إلى الهزائم مدلول على الغلب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامى الذى يقوده الممدوح :

أتى إليها يقودُ البحر مُلتطماً ... والبيض كالموج والبيضاتُ كالحبب
تبدو الفوارسُ منها فى سوابقها ... بين النقيضين من ماء ومن لهب
مستلئمين ولولا أنهم حفظوا ... عوائد الحرب لاستغنوا عن اليلب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول شعراء هذا الضرب من المعارضات ، وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها الشاعر الأول انفعالاً بالحدث ، وهو مايزداد تأكيداً فى تناول ابن القيسرانى للبائية نفسها لأبى تمام .

ولايخفى فى رصيد هذا النمط من المعارضات صدورها - أساساً - عن الانفعال الجماعى كقاسم مشترك جمع بين شعراء الروميات والصليبيات ، فتقاربت الدوافع ، وتاقت نفوس المتأخرين إلى نتاج السلف ، وتشابهت التجارب فكانت مؤشراً قاطعاً من وراء هذا التشابه المكثف بين لوحات قصائد المعارضات .

عند ابن القيسرانى

وهو يقرب من حس هذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكى ، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشبه ماكان من صور أبى تمام ، ولكن المعارضة هنا تحتمل مفارقات أخرى حول مارأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم ، وفى الوقت نفسه يسخر من الكتب ، ويرفض ماتدعى القضب ، فيضع الرأى والهمة والعزم فى مفترق الطرق منذ استهلال قصيدته :

هذى العزائم لاما تدعى القُضُب ... وذى المكارم لا ما قالت الكُتُبُ
وهذه الهممُ اللاتى متى حظيت ... تعثرت خلفها الأشعارُ والخُطبُ
صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها ... براحةٍ للمساعى دونها تعبُ

إذ أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل ، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس الحس الانفعالى القديم عند أبى تمام . وقد سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف فى المطلع ، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه بين أصالة نسبه ، إلى همته المتأصلة الموروثة ، إلى ثبات قلبه ، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح ، فإذا مابلغ الإيقاع الحربى الحقيقى ، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبوتمام من قبل :

أغرت سيوفك بالإفرنج راجفةً ... فؤاد رومية الكبرى لها يجب

وهو ماتكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضربت كبشهم منها بقاصمةٍ ... أودى بها الصُلبُ وانحطت بها الصُلب

ولم ينس الشاعر – على طريقة أبى تمام أيضاً – أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة ، إذ لاينبغى من ورائها كسباً ولاغنيمة :

غضبت للدين حتى لم يفُك رضا ... وكان دين الهدى مرضاتُه الغضبُ
من كان يغزوُ بلاد الشرك مكتسباً ... من الملوك فنور الدين مُحتسِبُ

فربما ملأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يؤثر الفرار فيبدو حائراً مضطرباً من حول حريق عمورية ، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية ، بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء مايراه من مهانته ، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقاً يكشفها قوله :

فملكوا سلب الإبرنس قاتله ... وهل له غير «أنطاكية» سلبُ
عجبتُ للصعدة السمراء مُثمرةَ ... برأسه إن إثمار القنا عجبُ
إذ القناة ابتغت فى رأسه نفقاً ... بدا لتعليقها من نحره سربُ

وإن كان التميز هنا يظل حقّاً للشاعر يجب ألاينازع فيه حقه حين أضاف من

ظروف التاريخ ، ومامتمخضت عنه الأيام جوانب سجل بها آمال المسلمين ، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين :

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب
وائذن لموجك فى تطهير ساحله فإنما أنت بحر لُجُهُ لجِبُ

إذ تكاد تلتمس أوجه التشابه على المستوى اللفظى لدى ابن القيسرانى مع ما التقطه من معجم (عمورية) فى حديثه عن الكتب ، والشعر ، والخطب ، والشهب ، والحقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ، والارتجاف ، وضرب الكبش .. وغضبة القائد لدينه ، وطهارة السيف ، وجنابته ، والاحتساب والاكتساب ، والدم السرب ، والسلب .. ولكن الموقف ينأى عن معالجة هذا المعجم على العمق التصويرى نفسه الذى صنعه أبى تمام ، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من ناحية ، ثم ذلك البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الضخم من ناحية أخرى .

ثم لك أن تتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المتأنية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبت للدين حتى لم يُفتك رضا وكان دين الهُدى مرضاتُه الغضبُ
طهرت أرض الأعادى من دمائهم طهارة كل سيف عندها جُنُب
حتى استطار شرار الزند قادحه فالحربُ تُضرمُ والآجال تُحتطبُ
والخيل من تحت قتلاها تقرُ لها قوائم خانهن الركض والخبب
والنقع فوق صقال البيض منعقد كما استقل دخان تحته لهب
والسيف هام على هام بمعركة لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب
والنبل كالويل هطال وليس له سوى القسى وأيد فوقها سحب
وللظبى ظفر حلو مذاقتُه كأنما الضربُ فيما بينهم ضربُ
وللأسنة عما فى صدورهم مصادر أقلوبٌ تلك أم قُلُبُ ؟
كنا نعدُ الحمى أطرافنا ظفراً فملكتك الظبى ماليس تحتسب
عمت فتوحك بالعدوى معاقلها كأن تسليم هذا عند ذا جرب
لم يبق منهم سوى بيض بلا رمق كما التوى بعد رأس الحيمة الذنبُ

ولك أن تتأمل أيضاً أرصدة التشابه فى طبعية الصنعة ، ابتداء من صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية : الخيل ، النقع ، والسيف ، والنيل ، والظبى ، والأسنة ، على طريقة أبى تمام منذ مطلعه أيضاً فى مقدمات أبياته المتوالية ، السيف ، الصفائح ، والعلم ، أين الرواية ، عجائباً .. إلخ .

وانتقالاً إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فى ذلك التشخيص السيف الجنب، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ، والظبى التى يتصور لها ظفر ، وهو مايقترب من تشخيص أبى تمام الذى ازدحمت به قصيدته عبر كل أبياتها تقريباً .

ثم جاءت تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهجية أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخاصة ، والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يطرحه بين ألفاظه من قلوب وقلب .. والضرب والضرب .. والحرب والحرب ، إلى جانب تلك المطابقات اللفظية بين الغضب والرضى ، أو المرضاة والغضب ، أو الطهارة والجنب ، ثم مادة ذلك المعجم الحربى الموزع بين منطق السيق ، والنقع ، والخيل ، والركض ، والجنب ، والبيض ، واليلب ، والنبل ، والقسى ، والظبى ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مراراً ، والتى نجدها مبنية – أساساً – على هذه النماذج التصويرية واللفظية ، وكأنما قصد الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام وأساليب تصويره بحذافيرها .

الفصل السادس
مع الشعر الحديث

* وصولاً إلى أمير الشعراء .
* وقوفاً مع أمير الشعراء .

وصولاً إلى أمير الشعراء "شوقى"

وتبدو المعارضات لبائية أبى تمام المشهورة شهرة صاحبها فى صنعة الشعر بمثابة رصيد غنى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع ، إضافة إلى مكانتها المتميزة فى ظل حركة النقد منذ شغلت النقاد والشراح كثيراً . فإذا بشوقى يقترب منها عامداً وكأنما وجد فيها ضالته التى يستهدفها حين أراد أن ينظم بائيته التى عنون لها «بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة» ، وكأن هذه العنونة توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءاً من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة ، وتجربة الشاعر إزاءه ؛ إذ كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله ، وتصوير إصراره على الحزم فى أموره ، وحسم مواقفه بعيداً عن تهويل المنجمين وادعاءاتهم التى ربما أذعن لها غيره من الخلفاء ، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله ، وكيف اشتد به قلقه إزاء موقعه كخليفة وفترة بقائه فى كرسى الحكم ، وعندئذ تندر به الأعرابى الذى أجاب ساخراً بقوله : إلى حيث يريد الترك ذلك (مشيراً إلى دور الأتراك فى تولية الخليفة أو خلعه أو قتله) .

فالمحور الموضوعى إذاً يدور حول ضرب من الحس السياسى التاريخى يقدمه شوقى على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعايشه وتفاعل معه ، وهو مايستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما ، وفى تتويج الموقفين يأتى الانتصار هنا أو هناك ، وهو ماتمنحنا إياه هذه الأبيات من بائية شوقى فى ثنايا اللوحات الفنية المتنوعة التى بنى عليها القصيدة ، ففى منطق القوة الذى عرف به أبوتمام فى مطلع قصيدته نجده وقد أحاله إلى الإطار الحكمى جاعلاً منه فلسفة حياة ، لنرى (شوقى) يكشف عن صريح إعجابه به ، إذ يتفق معه على سيادته، وذلك بعد أن يسجل شوقى ولاءه لحسه التراثى المتنوع ، فليتقط مايصوره من مواد مختلفة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح وللقائد حين يقول مصرعاً فى بيت المطلع :

الله أكبر كمْ فى الفتح من عجب ... يا خالد التُّرك جدد خالد العرب

حين يقرن هنا بين مصطفى (باشا) كمال وماضى العرب الحربى مجسداً فى

القيادة الفذة لخالد بن الوليد ، وكأنه يتحدث عن السيف حديثاً جديداً من خلال التشبه بسيف الله المسلول ، وكأن البداية تلوح بهذا المزيج الرائع بين أيام التاريخ ومشابه أبطاله ، فيلتمس الشاعر عظمة حاضره من واقع مجد ماضيه .

فإذا توقفنا عند اللوحة الأولى لدى أبي تمام ، وهى تتعلق بالسيف والرمح ، وتدور فى محاور القوة ، تراءت لنا منها عناصر موزعة عبر صور المطلع لدى شوقى، مع اختلاف لابد منه تفرضه الطبيعة الخاصة للأحداث ، كما يلتمسها الشاعر ويرصدها شعراً ، وكذا فى طبيعة الرؤية الفردية التى يستمدها الشاعر فيصورها فى صوت حكمى يحكى شخصه ، ويسجل موقفه على نحو ماصنعه أبو الطيب حين قدم الرأى على الشجاعة فى حواره المعروف حول سيف الدولة :

الرأىُ قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحلُ الثانى

فإذا هما اجتمعا لنفسٍ مرة بلغت من العليا كل مكان

وإن ظلت لغة شوقى – على الرغم من هذا التشابه – مميزة له إلى جانب بُعدها التصويرى القائم على أساس المعارضة ، حيث يمتد لديه مشهد السيف من مجرد حكمة بدأ بها أبوتمام بائيته ، أو مجرد نقيض للصحف السوداء التى خطتها مزاعم المنجمين ليجتمع مع الرأى ، ويتوقف مع القيادة ، ويشير إلى نجاح السياسة ، إذا بالسيف هنا يظل فى غمده ، طالما كان الحق ظاهراً بذاته ، منتصراً بما يسنده من صور القوة ، ومايحميه أيضاً من حد هذا السيف :

صُلحٌ عزيزٌ على حربٍ مُظفرةٍ فالسيف فى غمدِهِ والحق فى النصب

وليلتقى الموقف بين القوة والرأى فى صيغة الإعجاب بكليهما على هذا النحو من الصراحة :

ياحسنَ أمنية فى السيف ماكذبت وطيب أمنية فى الرأى لم تخب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهذباً كما كان صاحبه ، فكلما رأى الحق توارى حقناً للدماء ، وإيقافاً لنزيف الخسائر :

خُطاكَ فى الحق كانت كُلها كرماً وأنت أكرمُ فى حَقن الدمِ السربِ

ثم هو سيف حبى – على لغة التشخيص – متى توجب الحياء :

لم يأت سيفُك فحشاء ولاهتكت   قناك من حُرمة الرهبان والصُلب

وهو لايغتر بهذا السيف فى كل الأحوال ، إذ هو يحمل بين طياته الكثير ، وإذا هو لايعرف طعماً لراحة طالما استقر فى غمده :

أتيت مايشبه التقوى وإن خُلقت   سيوف قومك لاترتاحُ للقربِ

وهو ينطوى – مؤقتاً – على غضب شديد فى سبيل نصرة الحق :

مشيئة قبلتها الخيل عاتية   وأذعن السيفُ مطوياً على غضبِ

وبعيداً عن التوقف عند المستوى التصويرى للسيوف ، وهى تأبى الراحة فى أغمادها ، أو تضطر للإذعان وهى غاضبة ، لانشغالنا بمدلول المعارضة فى سياقها العام ، تظل اللوحة الكلية قريبة جداً من لوحة أبى تمام ، ليأتى تشابه الموقف متسقاً مع تشابه العرض الشعرى على طريقة تصويره للسيف ، وهو يمهد للخطب فى (لوزان) ، ثم تحويل الأمر إلى صياغة حكمية أكثر عمومية :

فَقُل لبانِ بقولٍ ركن مملكة   على الكتائب يُبنى الملكُ لا الكُتُبِ

وهى الرؤية ذاتها التى انطلق منها أبو تمام فى مطلعه ، وإن ظل الفاصل وارداً بين دلالة الكتب هنا وهناك ، وهى تزداد عمقاً آخر فى قوله :

لاتلتمس غلباً للحق فى أمم   الحق عندهم معنى من الغلب
لاخير فى منبر حتى يكون له   عُود من السمر أو عود من القضب
وما السلاح لقوم كل عُدتهم   حتى يكونوا من الأخلاق فى أهب

وكما تلمس المعتصم طريقه فى اختيار حد السيف سبيلاً إلى الانتقام من الروم بدليل ما أظهره قول أبى تمام :

أجبتُهم مُعلناً بالسيف مُنصلِتاً   ولو أجبت بغير السيف لم تُجب

فكذلك كان تلمس الترك للسبيل نفسها ، وكأنما أجمع التاريخ على حتمية اللجوء إليه :

تَلمس التُرك أسباباً فما وجدوا   كالسيف من سُلم للعزِ أو سبب

ومن هذه اللوحة الكلية التى خلع عليها الشاعر من منطقه الخاص ومن واقعه ، نجد الصور المتناثرة التى يبدو فيها المعجم الشعرى شديد الوضوح فى توزعه بين الشاعرين ، على نحو ماسجله الدم السرب عند شوقى فى البيت (٤) ، وهو ماشغل به أبوتمام فى تصوير دماء جند الروم وفرسانهم ، وكذا فى حديثه عن الإسلام والحسب ، إذ نجد الإيقاع اللفظى نفسه مرصوداً من قبل أبى تمام فى دعائه للمعتصم ، وكأنه يجعله نتيجة لمقدمة بلورها دفاعه عن «جرثومة الدين والإسلام والحسب» على حد تصويره .

بل إن الجمع بين (أنقرة) ، و(عمورية) عند أبى تمام (وقد رأت الثانية أختها قد خربت ، فكان خرابها شديد العدوى ، سريع الانتقال ، بما يسهم فى توحدها وجدانياً مع أختها) يأتى له شبيه واضح بين (لوزان) و(أنقرة) عند شوقى أيضاً .

تدرعت للقاء السلم (أنقرة) ومهد السيف فى (لوزان) للخُطب

ويحرص الشاعر – فى كل الأحوال – على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بها حديثه وصوره ، وهى حقيقة كثر ترددها فى حماسات أبى تمام منذ اشتد شغفه فيها بتكثيف المادة التاريخية حول تصوير قادة العرب ، أو أكاسرة الفرس ، أو تبابعة اليمن القدماء ، وغيرهم ممن حاولوا فتح عمورية ، ومنوا بفشل ذريع فى اقتحامها ، إلى أن فتحها بعد ذلك المعتصم بالله ، وهو مايصور شوقى شبيهاً به فى حديثه عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم وماكان من أمر آسيا الصغرى من كثافة الجيوش وحشد الكتائب (٢١ ، ٢٢) .

ويمتد إعجاب شوقى بأبى تمام ليفرض عليه كثيراً جداً من معجمه اللفظى ، فعلى طريقته حول جلاء الشك والريب من خلال حد السيف وسنان الرمح ، يرد الأمر مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن نور اليقين :

كُن الرجاء وكن اليأس ثم محا نور اليقين ظلامَ الشك والريب

وقياساً على الأبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن سوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقة أبى تمام أيضاً :

قد أمن الله مجراها وأبدلها بحُسن عاقبة من سُوءِ مُنقلب

ليستمر – أيضاً – فى تناول هذا البعد الدينى الذى رصده أبوتمام فى يوم

عمورية ، منذ أسند النصر إلى المولى سبحانه وتعالى ، لأنه «فتاح باب المعقل الأشب» ، حيث بدا الموقف لدى شوقى ، وقد انطلق من المنظور الدينى نفسه :

مدُوا الجسور فحلَّ الله ماعقدوا إلا مساك فرعونية السُّرب

وقد بدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أبنائها من الروم ، حين تدفعت عليهم منها الكرية السوداء - على حد تصويره - وكانت قبلها تدعى (فراجة الكرب) يوم أن غمرتهم خيراتها ، فإذا بالكرب تتدفع على الخصم هنا بسبب من حمق ساسته ، ونزق قادته ممن أسلم لهم القياد ، كما ركن إلى قلعتهم الحصينة فغدرت بهم:

كرب تغشاهم من رأى ساستهم وأشأم الرأى ما ألقاك فى الكرب

وهاهى الأمانى تتهاوى وتتلاشى ، كما تهاوت من قبل لدى جند الروم أمام ظبى السيوف ، وكما تلاشت أيضاً فى مواجهة أطراف القنا السلب ، فإذا بها لدى شوقى :

تجاذبهم كما شاءا بمختلف من الأمانى والأحلام مختلب

ثانياً : يتوقف شوقى عند لوحة أخرى يبدو فيها شديد التأثر بأستاذه ، إذ يرمى إلى القصد نفسه ، ويسير فى ظلال منهجه التصويرى ، وينطلق من الزاوية نفسها ، ولعله من أروع المشاهد التى شفى بها أبوتمام غليل صدره ، وأثلج بها صدور المسلمين من خلال تصوير (تيوفيل) واستسلامه وجبنه ، وكيف انصرف عن أنصاره حين أراد النجاة بنفسه ، ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل ، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب ، حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينه ، وكان ماشهده من حريق المدينة الذى أتى على كل شيء فيها وحولها ؛ فلم يجد القائد أمامه بدأ من التفانى المذهل فى سرعة الفرار ، أملاً فى النجاة من هول الحريق ، فكان للمشهد رصيده المكرر لدى شوقى :

قد فتهم بالرياح الهوج مسرجة يحملن أسد الشرى فى البيض اليلب

لما صدعت جناحيهم وقلبهم طاروا بأجنحة شتى من الرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقاً أكثر عمومية أيضاً من مجرد التوقف عند سلوك القائد فحسب ، فإذا كان مشهد القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من

الطرافة إذ أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده ، فقد أتت هذه العمومية بارزة فى امتداد الصورة عند شوقى حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السواء ، وقبيح أن يلتقى الجمع حول مثل هذا الجبن :

جد الفرار فأقلى كل معتقل   قناته وتخلى كل محتقب
لم يدر قائدُهم لما أحطت به   أهبطت من صُعد أم جنتَ من صببِ
أخذته وهو فى تدبير خطته   فلم تتم وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل   قربت ماكان منها غير مقترب

وإذا كان «تيوفيل» قد آثر الفرار فعدا مسرعاً من خفة (الخوف) لا من خفة (الطرب) على حد تصوير أبى تمام ، فإن المشهد جاء معكوساً لدى القائد المنتصر عند شوقى ، إذ يراه فى منطق نصره وقوته التى لم تضعف ، وكذا أدواته القتالية التى تشاركه فرحة ذلك النصر :

نشوى من الظفر العالى مرنحة   من سكرة النصر لامن سكرة النصب

والمشهد الثالث : وهو يوزع بين الشاعرين أيضاً حول موقف النصر ابتداء من ذكره اليوم نفسه ، إلى تلمس أيام التاريخ الخالدة ، بحثاً عن أشياء له ، وقد وجد أبوتمام الشبيه مستقراً فى ذاكرته من خلال أول أيام المغازى الإسلامية ، فكان يوم بدر عنده مجالاً رحباً لاستيعاب الصورة بأبعادها الحربية والدينية جميعاً ، وكأنما أراد أن يضيف إليه شوقى بعداً جديداً يتجاوز مجرد التشبه به ، فيعرض منه الصورة الحربية المقدسة التى يوزعها بين خيل الحق ، وبنصر الله للمسلمين من خلال ما أمدهم به من الملائكة التى تحارب معهم :

يوم «كبدر» فخيلُ الحق راقصةٌ   على الصعيد وخيلُ الله فى السحب
غدت تظللها غراء وارفة   بدرية العود والديباج والعذب

وهى إضافة تُحسب لشوقى ، إذ لم يعارض من أبى تمام هنا إلا مجرد صورة النسب الجامع بين يومى «بدر» و «عمورية» لما فيهما معاً من روعة الدفاع عن الإسلام ، وكأنما أعجب شوقى بتفوقه هنا وبراعته ، فإذا هو يستطرد فى موضع آخر من القصيدة عوداً إلى يوم بدر ، مركزاً على مافيه من الدلالات الدينية :

لما أتيت ببــــدر من مطالعــــهـــا   تلفت البيتُ فى الأستـار والحُـجُب

وهشت الروضـة الفـيـحـاء ضـاحكة   إلى المنورة المسكيـــه التــــرب

ومــست الدار أزكى طيــبهــا وأتت   باب الرسول فـمست أشرف العَتب

وإذا بشوقى يتخذ من يوم بدر مجالاً أكثر رحابة لمزيد من الإفاضة فى عرض أشباه تلك المشاهد الدينية ، منذ استوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص ، حيث جعل الكعبة تحتفى به ، وصور الروضة الشريفة تشاركها سعادتها ، إذ كان الفتح على هذه الدرجة من عمق الدلالة على صدق الموقف الدينى الذى صدر عنه وصوره عبر تلك التفاصيل .

فإذا تجاوز تلك الأشياء ، وعقد ألوان النسب بين أيام الفتوحات الإسلامية راح الشاعر يتقلب بين صور أخرى متنوعة ، سواء أكانت قبل النصر أم أثناء المعارك ، وإذا هو يجد راحته النفسية – حقيقة – فى تهدم حصون الروم ، وهذه هى صورة أبى تمام «رمى بك الله برجيها فهدمها ..» حيث يلتقطها شوقى ليبنى من خلالها صورته :

سَل الظلام بهـا : أى المعـاقل لم   تظفـر وأى حـصـون الروم لم تُثب

وفى موازاة هذا الخراب لحصن العدو تشغل الشاعر لوحة النصر القائم فى جند المسلمين ، وهى مشاهد ظلت متميزة تسعد بها الأرض ، وتبش لها السماء معاً على طريقة أبى تمام أيضاً فى رؤيته :

فـتح تفـتح أبـواب السـمـاء له   وتبـرز الأرض فى أثوابهـا القـشب

لتبدو عند شوقى :

تذكـــر الأرض مـالـم تنس مـن زبد   كالمسك من جنباب السكب منسكب

حـــتى تعــالى أذان الفــتح فـتأدت   مشى المجلى إذا استولى على القصب

ثم يمتدح به حسه التاريخى ليبين أكثر عمقاً فى تصوير صدى هذا النصر ، فلم يشأ أن يتوقف عند حدود الأرض أو يتركها عامة الدلالة ، بل جعلها أرضاً مسلمة ، تلك التى أسعدها النصر فى كل أقاليم الدولة الإسلامية الممتدة جغرافياً عبر عديد من الأمصار الكبرى ، حيث توحدت عقائدها فى ظل الدين الإسلامى ، ومن ثم فقد عمت بشاشة النصر بهذا المعنى الدينى المبرر لذلك العموم :

وأرج الفـــتح إرجـــاء الجـــاز وكم   قـــضى الليــالى لم ينعم ولم يطب
وازينت أمـــهـات الشـرق واسـتـبـقت   مـهـارجُ الفتح فى الموشيـة القـشب
هزت دمـشق بنى أيوب فـانتـبـهـوا   يهنئـــون بنى حـــمـــدان فى حلب
ومـسلمـو الهند والهندوسُ فى جـذل   ومـسلمـوُ مـصـرَ والأقـبـاط فى طرَبِ

ثم نراه يتنبه إلى أسباب هذا التعدد ، وطبائع روابطه التى تحكمه برباط دينى وشيج ، سجله أبوتمام أساساً لما بين اليومين من تشابه :

إن كان بين صروف الدهر من رحم   موصـــولة أو ذمــام غــيـر منقـضب
فـــبين أيامك اللائى نصـــرت بهـــا   وبـين أيـــام «بـدر» أقـــرب النسب

حيث استوقفه تقارب الأرحام الذى أتى به الإسلام من خلال الرابطة الروحية العميقة ، وهو أيضاً مايردده شوقى فى ختام لوحته :

ممالك ضـمـهـا الإسـلام فى رحـم   وشـيـجـة وحـواها الشـرق فى نسب

وضمن هذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب يتردد مشهد الصراع بين القائد المسلم وخصمه ، وهو مـاعرضه أبوتمام توزيعاً بين «المعتصم» و «تيوفيل» وإذا القائد التركى - عند شوقى - يصول ويجول أمام ضحالة خصمه وتدهشه رغبته فى الفرار، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك الأمانى ، على غرار ماصنعه تيوفيل من قبل :

تجـاذبهم كـمـا شـاءا بمخـتلف   مـن الأمـانى والأحـلام مـخـتلب

وإذا بالقائد التركى يتوحد مع جنده فى مشهد من مشاهد شجاعته ، كما كان الأمر لدى المعتصم أيضاً ، وكما ظهر من قوة جيوشه وبأس جنده :

قذفتهم بالريـاح الهــوج مسرجـــة   يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب

وإذا هم يفرون كما كان فرار الروم من هول حريق عمورية ، وقد سيطر الرعب بكل صوره على قلوبهم :

لما صـدعت جناحـيـهم وقلبــهم   طـاروا بأجنحـة شـتى مـن الرعب
جـد القــرار فــألقى كل مـعـتـقل   قناتـه وتخـلى كـل مـحـتـقب

وكأن الشاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بتكرار هذا المشهد أيضاً ، وقد سجله مراراً منذ رأى فى قبح عمورية جمالاً وقد اختلت لديه مقاييس الجمال ، والقبح من خلال واقع تلك المدينة ، يقول شوقى :

ياحسن ما انسحبوا فى منطق عجب　　　تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب

ولابد له هنا أن يذكر ثانية موقف القائد ، حين يبدو أهلاً لمزيد من السخرية والتهكم ، ودافعاً إلى التشفى :

لم يدر قائدهم لما أحطت به　　　أهبطت من صعد أم جئت من صبب
أخذته وهو فى تدبير خطته　　　فلم تتم ، وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخُ من سهل ومن جبل　　　قربت ماكان منها غير مُقترب

إذ لاشك أن قائد الترك - هذا القياس - يستحق التهنئة من خلال مكانة هذا النصر ، وهو الناقد المدحى نفسه الذى ضاق فى القصيدة فى صوته المباشرة ، وهو - أيضاً - مارأيناه عند أبى تمام حين وزع اهتماماته بين عناصر متعددة ، بدا معظمها بعيداً عن شخص ممدوحه ، ابتداءً من تصويره الدوافع التى أدت إلى حتمية الخروج إلى الحرب ، إلى لوحة المدينة المغزوة قبل الحرب وأثنائها وبعدها ، إلى أحداث المدينة ، وموقف جند الروم فيها ، ثم موقف جند المسلمين ، وأخيراً موقف الخليفة الذى يعد جزءاً بارزاً فى بناء لوحة فنية متكاملة ، إذ لايكاد الشاعر يخلو لهذا الجزء إلا فى نطاق محدد ، يردده شوقى طارحاً من خلاله تلك التهنئة :

تحية أيها الغازى وتهنئة　　　بآية الفتح تبقى آية الحقب

وفيها أيضاً يعرج على تصوير جنده ، ليكتمل لديه المشهد فيعطى كل ذى حق حقه :

الصابرين إذا حلَّ البلاءُ بهم　　　كالليث عض على نابيه فى النوبَ
والجاهلين سيوف الهند ألسنتهم　　　والكاتبين بأطراف القنا السلب

ثم يسند إلى الممدوح دوراً جديداً فى حسن اختياره لهم لأداء تلك المهمة العسيرة ، فكانوا خير جند لخير قائد فى تحقيق مثل هذا النصر ، وكان ثناؤه عليهم ثناءً عليه فى الوقت نفسه :

بلونهم فتحدث كم شددت بهم   من مُضمرات وكم عمرت من خرب

وكم ثلمتَ بهم من معقل أشب   وكم هزمت بهم من جحفل لجب

وكم بنيت بهم مجداً فما نبسوا   فى الهدم ماليس فى البنيان من صخب

ولعل هذه اللوحات الجزئية ، وعديدا للصور المتناثرة تكفى للكشف عن طبيعة المعارضة الصريحة التى رمى إليها شوقى فى نظم بائيته ، فإن أردنا مزيداً من الإلمام بالمعارضة لديه، فلنا أن نتأمل أيضاً هذا الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين، دون أن نرمى إلى رصدها إحصائيًا ، فعلى الأغلب منها مانجده فى «الدم السرب ، الصلب ، لم تجب ، والحسب ، والصخب ، والخطب ، الكتب ، القضب، الذهب ، الشنب ، الريب ، السبب ، منقلب ، اللهب ، الحطب ، الكرب ، الأشب ، لم يصب الرعب ، من صيب ، الهرب ، قطب ، عشب ، الشهب ، النصب ، الحقب ، السلب ، من خرب ، لجب ، صخب ، عجب ، لم يطب ، القشب ، فى طرب ، فى نسب ، مختضب ، عن كثب .. إلخ .

فلعل مثل هذا الرصيد اللفظى - بصرف النظر - عن صيغ تراكيبه التصويرية- يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات ، خاصة إذا أضفنا إليها حرصه على الألوان البديعية من رد الإعجاز على الصدور وقد تزاحمت لديه فى الأبيات ٣ ، ٧ ، ٤ ، ١٧ ، ٣٩ ، ٥٢ ، وكذا ماحدث فيما سجله من تنافر الأضداد فى الأبيات ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦٤ ، إلى جانب حسن النسق ، والتصريح فى البيت (٧٠) ، مما يظل شاهداً على ذلك التتبع الدقيق الذى اصطنعه شوقى لعله يبرز أبا تمام فى عمق صنعته ، إذا هو يقتحم عليه أخص ماعرف به من تنافر الأضداد ، وغموض التصوير ، وألوان البديع ، فانتقى منه ما أحسن عرضه ، وأجاد تصويره فى بائيته ، وهو ماظل أيضاً ينطق بدقة الصنعة الشعرية فى إطار معجم شوقى على مستوى التقرير والتصوير معاً ، كما يظل شاهداً على التقاء الشاعرين إلى جانب ظهور التمييز الفردى لكل منهما على درجة بائنة فى أساليب التناول وطبيعة التصوير ، ومستوى المعالجة وصيغ الأداء .

مراجعات مع أمير الشعراء "شوقي"

(١) مع شعر المشرق ورثاء الآخر

ليس من قبيل المصادفة أن يلتقى الشاعران حول الوزن والقافية وحرف الروى وحركته التقاءهما حول الموضوع والتجربة ، إلا إذا كان القصد واضحاً إلى المعارضة فى تصوُّر شوقى حين عاش قريباً من تجربة أبى الطيب إزاء جدته لأمه ، لاسيما حين راح يرثيها فى عدة لوحات تكاد تتفق بينهما - إلى حد بعيد - مع اعترافنا بخصوصية التناول الجزئى ، وطبيعة الإضافات أو المفارقات ، أو أوجه التمايز التى تظل أيضاً بمثابة حد فاصل يحفظ لكل شاعر منهما هويته ، ويرسم صورته من واقع شخصيته ، دون أن يفقدها ، أو أن يذوب فى المادة الموروثة ، أو تستعبده صورها ، فإذا بميمية شوقى تفوق ميمية أبى الطيب من حيث الإطالة بقليل من عدد الأبيات ، ولكنها لاتكاد تتجاوز إلا قليلاً - بالنسق نفسه على مستوى التصوير ، أو مادة المعجم اللفظى الذى بدا شديد الاتساق أيضاً مع تجربة الحزن التى عاشها كلاهما ، منذ حديث المطلع عند أبى الطيب حول الأحداث وسطوتها وقوة بطشها ، وموقفه الشخصى منها :

ألا لاَ أُرِي الأحداثَ حَمْداً ولا ذَمّا فما بطشُها جَهْلاً ولاكفُّهَا حِلْما

وهو المطلع الذى ينفس فيه الشاعر عن كم من آلامه التى تعكس جانباً من طبيعة العلاقة الحميمة التى ربطته بجدته لأمه ، منذ أن أرسلت تشكو شوقها إليه ، وطول غيبته عنها ، فتوجه نحو العراق ، ولم يمكنه وصول الكوفة على حالته تلك ، فانحدر إلى بغداد ، وكانت جدته قد يئست منه ، فكتب إليها كتاباً يسألها المسير إليه ، فقبلت كتابه ، وحمَّت لوقتها سروراً به ، وغلب الفرح على قلبها فقتلها ، ومن هنا كان نظمه لمرثيته فيها ، وهو مابدأه بتصوير موقفه من تلك الأحداث التى تعبث بالبشر ، وهم أمامها عاجزون مستسلمون لاحول لهم ولاقوة .

يبدو البعد الكامن من وراء التجرب هنا وارداً على مستوى النظير لدى شوقى ، حين كان فى المنفى فى الأندلس سنة ١٩١٨م ، يحدث نفسه بما طرحه فى مرثيته ، حتى أنه من فرط تأثره بها تحاشى أن ينظر إليها فبقيت مستورة ضمن أوراقه حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته رحمه الله .

معنى هذا أن كلا الشاعرين كان مغترباً حال تلقى خبر الوفاة ، وكلاهما كاد يذوب شوقاً إلى والدته ، ويداعبه أمل العودة إلى وطنه حيث تقيم ، وحيث نشأ معها منذ طفولة المهد ، وكلاهما - أيضاً - يبدو شديد الارتباط بها ، واضح الاعتزاز بمكانتها فى نفسه ، وهذا طبيعى حين يعكس تقارباً إنسانيّا واضحاً فى مدلول التصوير، بما تفرضه كل هذه الملابسات ، بالإضافة إلى المشابهة النفسية بين الشاعرين من الاعتداد بالنفس ، والإحساس المتضخم بمعانى الغربة ومشاقها ، إلى جانب الصلة الوثيقة لشوقى بديوان أبى الطيب ، وكأنه لم يجد لهذا الموقف أفضل من شبيهه ، حين عثر على ضالته فيما احتفظت به ذاكرته من ميمية أبى الطيب ، فراح يتفق معه فى كثير من الصور والمواقف ، خاصة منها ماجاء فى منطقة الحس الغيبى، حول مشاهد القدر وطبائع الأحداث التى تناثرت فى أبيات أبى الطيب ، منذ بيت المطلع الذى ذكرناه ، إلى حديث النوى فى مطلع شوقى ، ومايمزجه به من الشكوى والألم :

إلى الله أشكو من عوادى النَّوى سَهْما أصـــابَ سُــوَيْدَاء الفؤاد وما أصْمَى

ولكنه سرعان مايهرع إلى معنى المتنبى فى بيت لاحق ، يبدو فيه مستسلماً أيضاً أمام الأحداث ، خاصة منها الموت باعتباره حتمياً مقضياً لامناص منه لأى من البشر :

ولم أرِ كالأحداث سهماً إذا جـرت ولا كالليـالى رامـياً يُبْعد المرمى

ولم أرِ حـكمًا كـالمقـادير نافــذا ولا كلقاء الموت من بينها حتمـا

وكأنى به يضع ميمية المتنبى نصب عينيه ، ليتتبع الموقف بهذا الترتيب والنسق المنضبط الذى يطرح منه جانباً قول الأول :

إلى مثل ماكان الفتى مرجعُ الفتى يعود كـما أبدى ويكـرى كما أرْمَى

حيث يقول شوقى على المنهج نفسه ، وقريباً جداً من السياق نفسه :

أحنُّ إلى الكأس التـى شـربت بهـا وأهوى لمثواها التـراب ومـاضمّـا

أردفه شوقى بمحاولته لطرح فلسفة الموت بين عالم الروح وحس الجسد ، وكأنما بحث عن بعض عزاء له فى مثل هذه الفلسفة :

وما العيش إلا الجسم فى ظل روحه   ولا الموت إلا الروح فارقتِ الجسما

وبعدها تنطلق الصورة من إسارها لدى شوقى ، لتتوقف طويلاً عند المساحات نفسها التى استوقفت أبا الطيب حول الليالى، وقد ضاق بها :

عرفت الليالى قبل ماصنعت بنا   فلما دهتنى لم تزدنى بها علما

منافعها ماضر فى نفع غيرها   تغذى وتروى أن تجوع وأن تظما

وهى عند شوقى تأتى فى إطار البعد الذاتى نفسه الكئيب ، مع اصطناع ثنائية طريفة وجيدة فى حكاية شوقى لوالدته ولمصر أيضاً ، فهو يجمع بين شوقين إزاء وطنيه (الصغير والكبير) وهو ماغاب لدى المتنبى فى أمر الكوفة على الرغم مما عرف من تشيعه ، وكأنما تفرد شوقى بقوله :

إذا جنّنى الليلُ اهتززت إليكما   فجُنحاً إلى سُعْدَى وجنحا إلى سَلمى

وما أظن أنه يقصد بهذين الاسمين إلا الدلالة الرمزية على والدته ووطنه معاً . ولم يجد حرجاً فى اصطناع هذا التشابه المقصود حتى فى صياغة البيت الواحد على المستوى اللفظى ، فإذا قال لها أبو الطيب :

لكِ الله من مفجوعة بحبيبها   قتيلةِ شوق غيرِ مُلْحِقِها وَصْمَا

حيث بدا مُشفقاً عليها ، باكياً فراقها ، مصوراً موتها بسبب من هذا الشوق إلى لقائه ، وقد حال المنفى بينه وبينها ، وكأنما تعذر هذا اللقاء حتى ماتت قبل أن تراه .

يمكننا أن نقيس على هذا التشابه تفاصيل لوحة الزمن لدى الشاعرَيْن ، والتى رسم منها أبو الطيب أطرافاً وجوانب مرة من واقع حواره حول الدنيا فى قوله :

وما انسدَّت الدنيا علىَّ لضيقها   ولكن طرفاً أنْ آراكِ به أعْمَى

وثانية فى قوله :

كذا أنا يادُنيا فإنْ شئتِ فاذهَبى   ويانفسُ زيدى فى كرائها قُدْمَا

وهاهى الدنيا تبدو مريرة على نفس شوقى بالدرجة نفسها ، ومن الواقع نفسه ، ومن المنطلق ذاته المحدد بالتجربة :

نزلت رُبى الدنيـــا وجنات عـــدنها فما وجدت نفسى لأنهارها طعماً !

وإن زادت الصورة عمقاً حيث يتسع مجالها لدى شوقى ، إذ أصبح الحنين مزدوجاً منذ انقطاعه عن والدته ووطنه معاً :

فما برحت من خاطرى (مصر) ساعة ولا أنت فـى ذى الدار زايلت لى وَهْماً

ومن الدنيا إلى الموت تتكرر المسيرة عبر فضاء النص بين الشاعرين من خلال مسميات مختلفة ، رأينا منها الليالى ، ونرى منها أيضاً المنايا فى قول أبى الطيب:

ولـــم يُسلـــها إلا المنايــــا وإنــما أشد من السقم الذى أذهب السقما

ثم كان الموت فى سياق الدلالة نفسها أيضاً مع تغاير اللفظ تكراراً وتوكيداً :

وكنت قبـيل المـوت أستعـــظم النوى فقد صارت الصغرى التى كانت العظمى

وقبلها ترددت «الأحداث» مع ماوزعه شوقى فى حديثه السابق عنها وعن النوى ، والمقادير ، والموت ، ثم عودته إلى الزمان الذى بلور من خلاله جل همومه:

زجرت تصـاريف الزمـــان فما يقع لى اليوم منها كان بالأمس لى وهما

وثانية :

أتى الدهر من دون الهناء ولـم يزل وَلوْعـــا ببنيــــان الرجـــاء إذ تمًّا

ليضيف إليها بعداً تصويرياً جديداً يعكسه امتداد صورة الدهر الثالثة :

إذا جـال فى الأعـيـاد حلّ نظامـهـا أو العـرس أبلى من مـعـالمه هدمـا

فإن توقفنا عند لوحة الدعاء رأينا لقاءهما يتكرر فى صيغة واحدة (لك الله..) وقد مر ذكر البيتين ، يستعين فيه مرة أخرى بمشهد الدعاء بالسقيا الذى يجمع بينهما على لغة التشابه فإذا المتنبى :

أصبـحت استســـقى الغـمام لقـبرها وقد كنت أستسقى الوغى والقنا الصُّما

ولدى شوقى :

سقاها بشيرى وهى تبكى صبابة فلم يقو مغناها علـى صوبه رسما

وهو مايعود إليه تارة أخرى حين يستوقفه مشهد القبر تصويراً فى قوله :

وقبـر منـوط بالجـلال مقبـل تليد الخلال الكثر والطارف الجما
وبالغاديـات الساقيـات نـزيله من الصلوات الخمس والآى والأسما

وإذا ما انصرف المتنبى إلى فخره بمكانتها وأصالتها ، بدت الصورة مزيجاً من فخره بذاته وبها فى بيته المشهور :

ولم لم تكـونى بنت أكـرم والد لكان أباك الضخم كـونُك لى أمـاً

إذ راح شوقى يردد الفخر نفسه ، وإن كان قد مال إلى تصوير تفردها بين كل النساء من بنات جنسها فى كل مراحل حياتها :

نَمَتْكِ مناجيب العلا ونميتِـها فلم تُلْحَقى بنتاً ولم تُسْبَقى أمـاً

وهاهى الحمى تجمع بين الموقفين حين توضع فى موضع المساءلة ويضيق بها المتنبى ، خاصة حين يعجز عن الثأر منها :

هبينى أخذتُ الثأر فيك من العدا فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمّى

فإذا بالحمّى نفسها تأتى بالملابسات نفسها - تقريباً - إلى والدة شوقى ، وقد جاءها من الأنباء نذير بتأخر عودته ، كما كان الحال فى موقف المتنبى :

أست جرحهـا الأنبـاء غيـر رفيقـة وكم نازعٍ سهمـاً فكان هو السهمـا!
تغار على الحمّى الفضـائلُ والعُلا لما قبلَتْ منهـا ومـاضمّت الحَمّى!
أكـانت تمناها وتهـوى لقـاءَها إذا هى سمّاها بذى ا لأرض مَنْ سمى؟!

وفى مقابل هذا المشابه صور اللقاء بين الشاعرين ، تظل السمات الفارقة واردة حول بقية اللوحات التى صرفها أبو الطيب إلى الإفاضة فى فخره بنفسه - كعادته - فى أى موقف لايحجبه عنه ، فهى مرض الذات ، وموت الحبيب ، وهو ماوزعه بين أبيات متناثرة من بينها :

لئن لذ يوم الشامتين بيومها   فقد ولدت منى لأنفسهم رغما
تغرب لامستعظما غير نفسه   ولاقابلاً إلاّ لخالقه حكما
ولاسالكا إلا فؤاد عجاجة   ولا واجدا إلا لمكرمة طعما
يقولون لى ما أنت فى كل بلدة   ومابتغى؟ ما أبتغى جل أن يسمى!

وهى اللغة التى رددها فى تصوير الحمى التى أصابته هو نفسه فى مصر ، حين انسلخ من أهوالها إلى مثل هذا الفخر الذى ورد منه فى ميميته المشهورة :

فإن أمرض فما مرض اصطبارى   وإن أحْمَم فيما حُمَّ اعتزامى
وإن أسلم فما أبْقى ولكن   سلمت من الحِمام إلى الحمام

حيث بدا أشد انشغالاً بتضخيم ذاته كلما عنَّ له حدث يستوقفه فنيًا ، فإن شاء أن يتسع بالدائرة عرضها على استحياء فى بيت واحد فى زحام أبيات «الأنا» المتضخمة هنا :

وانى لمن قوم كأن نفوسنا   بها أنفٌ أن تسكن اللحم والعظما

بعدها يعود إلى نفسه التى لايكاد ينساها مطلقاً فى زحام أى من الأحداث :

فلا عبرت بى ساعة لاتعزنى   ولاصحبتنى مُهجة تقبل الظلما

وإذا باللوحة فى تفاصيلها تتجلى على الجانب الآخر المتميز لدى شوقى من واقع ماصوره فى موقفه الحكمى الذى نفر فيه من الحرب :

فما كان لى فى الحرب رأىٌ ولاهوى   ولارمت هذا الثُكْلَ للناس واليُتما
ولم يك ظلم الطير بالرِّق لى رضًا   فكيف رضائى أن يرى البشر الظلما ؟!

فإن شاء أن يقارب المتنبى بمزيد من فخره بنفسه ، مال إلى ربط مجمل هذا الفخر بمرثيته على نحو قوله فى الختام ، وقد خصه بالمدح والتأبين ، ومزيد من الثناء:

أتيت به لم ينظم الشعر مثله   وجئت لأخلاق الكرام به نظما
ولو نهضت عنه السماء ومخضت   به الأرضُ كان المزنَ والتِّبر والكَرْما

ليظل التشابه وارداً حول رفض الظلم لدى كل من الشاعرين ، فمهجة أبى الطيب لاتقبل ظلماً على منطقه الدائم فى الفخر بالذات ، وهو مايرفضه شوقى أيضاً على إطلاق الحكمة بين رفضه إياه للطير فما بالك به إذا تعلق بالبشر !

وهكذا التقى الشاعران على مستوى الدوافع وطبيعة التجربة ، إذ كان المتنبى يعانى آلام الاغتراب – نفسيّاً واقعيّاً – من جراء بعده عن جدته ، وإبعاده عن دخول الكوفة ، وبدا الشاعر كما لو كان منفياً ، بمقياس ما أصاب شوقى فى الأندلس – فهو يعانى معاناة مزدوجة : الأولى : تتجسد فى آلامه ، وهو بمنأى عن الوطن الأم ، وعن الأم الحقيقية أيضاً ، والثانية : فى مجئ خبر الموت وهو فى خضم تلك الغربة ، فأبى له أن يتحمل ، أو يتجلد إلا بطرح تلك الصور من البحث عن صيغ العزاء ، كما التقى فى إطاره الشاعران ، خاصة حول منطقة الحكمة ، ولاغرو فى ذلك فقد جمعت بينهما تلك الحكمة التى اشتد بها شغف أبى الطيب منذ سجل له القدماء شهادتهم، حين جمعوا بينه وبين أبى تمام باعتبارهما حكيمين فى موازاة شاعرية البحترى ، وكذلك كان حال شوقى فى كثير من إبداعه الشعرى .

وربما ظهر الخط الأول الجامع بين الشاعرين من هذا المنظور الحكمى المطلق بحتمية القضاء وحوادث الدهر ، منذ مطلع أبى الطيب الذى كشف من خلاله فى طرح رؤيته وكأنه لم يعتد بطبائع الأحداث بين سارة أو ضارة ، إذ هو لايدرى من أمر توجهاتها شيئاً ، وهو ما استعاره شوقى فصاغه فى شكل أكثر هدوءاً من خلال أنينه وحزنه أيضاً عبر بيت المطلع .

وكلا الشاعرين إنما يقرن الحدث بذاته ، فهو الفتى فى حوار المتنبى بين إطلاق الحكم وتقييده – كما مر بنا – وهو الأنا الخاضعة المستسلمة التى لم يتجاوز دورها موقع المفعولية عند شوقى :

تـــوارد والناعــى فأوجـــستُ رنــة ... كلاماً على سمعى وفى كبدى كلْما

فما هتفا حتى نزا القلـــب وانزوى ... فيا ويح جنبى كم يسيل وكم يَدْمَى

وإن ظل شوقى مشدوداً إلى رؤية المتنبى على المستوى الحكمى أيضاً ، خاصة فى منطق مايصيب الفتى لدى (المتنبى) ، ومنطق المصير المطلق عند شوقى من خلال صورة الفتى أيضاً .

هكذا مضى كلا الشاعرين إلى حيث يستوقفه حنين أمه إليه ، وكأنما ماتت كمداً بسبب من فرحتها بخطابه ، وعجزها عن لقائه ، هو بمنأى عنها ، وهو ماعرض

له المتنبى صراحة فيما طرحه من لقاء وجدانى سالب بينه وبينها ، حيث يبنى على ذلك شوقه - بدوره - إليها ، وإلى الارتواء من الكأس نفسها التى شربت منها .

وهى عند شوقى - أيضاً - ضحية منفاه وفراقه ، وإذا به يأخذ القياس نفسه الدعائى الذى مال إليه أبو الطيب لحظة الإشفاق عليها ، وعلى نفسه فى آن واحد .

وكأن كلا الشاعرين كان يميل إلى منعطف متشابه فى إلقاء التبعة على الدهر بصوره المختلفة ، وهو ما أخرجه المتنبى من عباءة الأحداث / البطش / الهجر / الليالى / المنايا / الموت / النوى / العدا / الحمى ..

فإذا بها المعطيات نفسها التى يصدر عنها شوقى فى ظل التجربة نفسها من :

عوادى النوى / الناعى / الأحداث / الليالى / المقادير / الموت / الدهر / الزمان / الأسى / الحمى ...

وفيما يتعلق بذاته وتجربته الفردية راح كلاهما يتوقف ساكناً أمام لحظة الحزن، وتصوير موكب الأسى الذى فجعه بآلامه الجسام ، فلم يجد مناصاً من تصوير مشاهد البكاء ، وإن لم ينته من منظومته إلا بتسجيل تجلده وتحمله ، وإثبات قدرته على تجاوز محنته من خلال محور واحد قوامه الفخر المطلق بذاته ، وهو مايدفعنا إلى تأمل المفارقة عن أبى الطيب عبر انهزامه النفسى فى قوله :

بكيت عليها ضيقة فى حياتها ... وذاق كلانا ثكل صاحبه قدما

حرام على قلبى السرور فإننى ... أعدُّ الذى ماتت به بعدها سما

وإذا بشوقى يتوقف عند المحور نفسها - تقريباً - ابتداء من بكائه الداخلى الذى أصابه فى قلبه وكبده :

من الهاتكات القلب أول وهلة ... ومادخلت لحما ولامسْتْ العظْما

توارد والداعى فأوجست رنة ... كلاما على سمعى وفى كبدى كلما

إلى ماظهر على وجهه من بوادره :

شربت الأسى مصروفة لو تعرضت ... بأنفاسها بالقم لم يستفق غما

وإذا هو ينتقل قرب الختام أيضاً إلى الفخر بذاته جمعاً بينه وبينها هى الأخرى فيقول :

وكنت إذا هذى السماءُ تخايلت ... تواضعت لكن بعد مافُتُّها نجما
أتيت به لم ينظم الشعر مثله ... وجئت لأخلاق الكرام به نظما
ولو نهضت عنه السماء ومخضت ... به الأرض كان المزن والتبر والكرما

ثم يلتقيان أيضاً فى نزعة المواطنة ، والبعد عن الأهل والعُصبة ، مما سجله ألم أبى الطيب فى قوله عن نفسه وعصبته :

وانى لمنْ قوم كأن نفوسهم ... بها أنفَ أن تسكُنَ اللحم والعظما

ليحيل شوقى الصورة إلى حيث يريد هو من مصر وتصوير شوقه إليها :

فما برحت من خاطرى (مصر) ساعة ... ولا أنت فى ذى الدار زايلتِ لى وهما

وإذا هما يشتركان حتى فى الدعاء بالسقيا فى سياق القصيدة لافى ختامها ، كما ورد عند المتنبى فى مفارقة دقيقة محكمة بين مطلب الدنيا الذى سعى إلى جلبه لها ، وبين قدرها الذى واتها فى غيبته :

طلبت لها حظاً ففاتت وفاتنى ... وقد رضيت بى لو رضيت بها قسما
فأصبحت أستسقى الغمام لقبرها ... وقد كنت أستسقى الوغى والقنا الصما

إذ يظل واضحاً لديه جدة المعالجة فى طرح المفارقة الثانية بين استسقائه للغمام، وماكان من استقائه الحرب وأدوات القتال قبل المواجهة الصريحة بقدرها المحتوم .

وعند شوقى يتجدد ذلك الدعاء ، ويظهر فى ثوب آخر حين يوزعه بين الأبيات بدءاً من دعائه لها دعاءً دينياً صريحاً .

وكأنما اصطنع التوحُّد نفسه بينه وبينها، حتى كانت ضحية سفره واغترابه، كما كان الحال مع أبى الطيب، إلى أن راح يصور آلامها من جراء فرقته فى أكثر من بيت .

فإن خرجنا من سياق التشابه العام فى التجربة ومدلولها إلى طبيعة المعالجة بين الشاعرين – وهى ضرورية – بقياس عصر كل منهما ، وانطلاقاً من طبيعة ثقافته ، والدلالة على أبعاد تجربته وخصوصية موقفه واتجاهه الفنى أمكن أن نستكشف عدة جوانب مرتبطة بكل منهما تبدأ من : كثافة التصوير عند المتنبى ، وهو مايحمد له فى باب الرثاء الذى عرف شعراؤه بالميل إلى التقريرية والمباشرة بحكم

الموضوع ، وطبيعة الموقف الرثائى الباكي ، ولكنه استطاع – على عادته فى عمق هذا الباب – أن يرسم عديداً من لوحاته الفنية التى اتخذ مادتها المجردة من حواره – تصويراً – حول الأحداث موزعة بين الحمد والذم ، والبطش ، والكف ، والحلم ، إلى ربط المنية بمشهد الكأس ، إلى اصطراعه مع الليالى ، إلى مشهد المنايا فى منطقة السلوك والبحث عن العزاء ، إلى استسقاء الوغى والقنا ، إلى تصوير الثأر والحمّى ، إلى الجمع بين الماء والنار فى يده ، إلى إباء نفسه أن تسكن اللحم والعظم ، إلى امتداد صراعه مع الدنيا ، وإعلان عدائه فى ختام رثائه .

ثم تمتد الكثافة التصويرية نفسها لتشيع عبر ميمية شوقى منذ حديث المطلع وبدايات الحوار – تصويراً أيضاً – حول عوادى النوى ، وإصابة سويداء الفؤاد – وهاتكات القلب / وكلم الكبد / ورمى الليالى / وزجر تصاريف الزمان / وشرف الأسى كأساً / والطعن بقنا النوى / وظهور صبح المنى / وولع الدهر بهدم بنيان الرجاء .. إلخ .

فإن شئنا تأمُّل خصوصية كل من الشاعرين من واقع المفارقات الكاشفة عن طبيعة شخصية كل منهما ، أو مستواها النفسى والفكرى بشكل دقيق أمكن أن نرصد منها عند أبى الطيب :

أولاً : انشغاله بكثرة خصومه بدءاً من تشخيصه للأحداث – كما رأينا من المنطلق نفسه – وانتقالاً إلى تصوير العداوة فى صورتيها بين صراع إنسانى مع الآخر، وصراع – آخر – مع المرض ، وكأنما جمع من خلالهما بين ثأره من أعدائه ، وهو مايستطيع إنجازه ، وعجزه عن الثأر من الحمى التى أصابتها حتى نالت منها بموتها ، وهى العداوة ذاتها الممتدة لديه عبر حديثه عن الشامتين ، كاشفاً من خلالهم عن عمق آخر من أعماق صراعه الإنسانى ، وهو ما ألحقه بما يشفيه له فى تصويره من عظمة مكانته التى حرص على تصويرها فى ظلال ماتكاتف عليه من خصومه ، أو محاولة التبرير لتلك الخصومة والشماتة ، وردود الفعل لديه إزاءها .

وكأن المتنبى لم يبرأ – للحظة – من تصوير ذاته المتضخمة ، حتى فى أدق التجارب الرثائية التى ظلت قريبة من مفتاح شخصيته بهذه الصورة وأشباهها، وكأنما اتخذ من المرثية مجالاً للفخر بذاته ، وهو الذى يجمع الجد والفهم ، ومايبتغيه أجلُّ من أن يسمى ، وهو قاتل الآباء ، وجالب اليتم للأبناء ، وهو السيد البطل القرْم ، وهو القادر على التعزز على الدنيا والتعظم عليها ،

والتنكُر لها .

وكأن المتنبى – كعادته – أحال القصيدة إلى (كشف حساب) دال على جوهر صراعاته وطبائع شخصيته ، مما نجده مفتقداً – إلى حد واضح – عند شوقى ، فإن وجدت منه قسمات وملامح فما نحسبها تصل – بحال – إلى مثل هذه الدرجة من خصوصية أبى الطيب . فما زال شوقى شاكياً باكياً مما يتسق من خلاله – بشكل انفعالي – مع جوهر الحدث ، ومازال مشغولاً بصوت الناعى وخطاب الاثنين ، وتأمل تصاريف الزمان ، وكأنما كانت كثافة الحكمة لديه هى البديل الذى يغطى ما رأيناه ظاهراً عند المتنبى من ضخامة الذات ، ومواجهة الأحداث على إطلاقها ، بينهما يختلف الموقف لدى شوقى حيث يصبح الحدث قابلاً لأن يصاغ من خلاله حكمة يتعزى بها عن وقع مصابه ، كما عرض من إطلاق حكم المقادير ، ولقاء الموت ، ليخلص منها إلى حكمة أكثر عمقاً . حيث يجمع بين الآباء والأبناء ، ليبنى على أساس منها بعداً حكمياً آخر على الدرجة نفسها من الإطلاق :

وما العيش إلا الجسم فى ظل روحه ولا الموت إلا الروح فارقت الجسما

ويعدها مباشرة يصرح بحاجته – وحاجة غيره – إلى مطلب الحكمة الذى هو بصدد تناوله مراراً :

ولاخلد حتى تملأ الدهر حكمة على نزلاء الدهر بعدك أو علما

وكأنما صنع نسيجاً حكميًا عبر أبيات متوالية ختم بها مقطعه الأول ، فإن مال إلى التصوير فى المقطع الثانى لم يفرغ منه إلا بتسجيل حكمة أخرى مماثلة ، يستغل منها جانباً فى طرح رؤيته الخاصة لقضية الحرب ، وجنايتها على الناس بين يتم وثكل ، وهو واحد من ضحاياها بمقياس موت أمه بعيداً عنه .

ليعرض فى ختام قصيدته رؤيته للناس من خلال العدل والحكم :

وكنت على نهج من الرأى واضح أرى الناس صنفين : الذئاب أو البهما

وما الحكم إلا فى أولى البأس دولة ولا العدل إلا حائط يعصم الحكما

وفى مقطعه الثالث والأخير شاء أن يتحول إلى الفخر بذاته وفنه ، وكأنما

عقّب بها على اعتداده بأمه ومكانتها ، فكان قريباً من حس أبى الطيب فى هذا القياس ، كما عرضنا له من قبل .

ثانياً : إلى جانب تكثيفه للحِكَم ، وميله إلى توزيعها - استطراداً - عبر الأبيات والمقاطع ، مال شوقى إلى الاستعانة بالموروث من غير المعارضة المحددة بالمتنبى ، وإذا هو يستوقفه من ذلك الموروث قصة النعمان بن المنذر ، وماعرف من يوم بؤسه ونعماه ، وهو بصدد تصويره تصاريف الزمان وما أصابه من كارثة فقد أمه .

وكأنما مال حتى إلى تراثه العربى حين اتجه إلى تراث اليونان ، ليتوقف بالذكرى عندما أصاب «سقراط» حين حكم عليه بالإعدام فشرب السم بيده ، ولم يرض لنفسه البقاء مع أصحابه ممن أشاروا عليه بذلك الفرار .

ومن سقراط يعاوده الحنين إلى ذكريات أعلام القبائل العربية القديمة ، تلك التى راح ينتقى منها ما عاش فى بلاد الأندلس زمناً عرفت فيه بسيادتها وسطوتها على غرار مايذكره من شأن قبيلتى (مروان) و(لخم) .

وهو مايدفعه دفعاً إلى تذكر رموز العروبة التى طال تغنيه بها من خلال القدماءِ أيضاً ، متخذاً مادته من أسماء النساء العربيات موضوع الغزل القديم بين سعدى وسلمى وغيرهما .

ثالثاً : ماطرحه من قسمات البعد الدينى التى التقى فى بعض منها مع المتنبى ، كما ورد فى صيغة الدعاء لأمه (لك الله) موزعة بينهما ، إلى ما استتبعها لدى شوقى من معان دينية تبدأ من تسليمه بحكم المقادير ، وحتمية الموت ، إلى تحويله الحديث عن أمه ، إلى الصلوات الخمس والآيات القرآنية التى كانت تقرأها ، والأسماء الحسنى التى كانت ترددها ، إلى صوت الطواف ومايشهده من الخشوع والطاعة ، ومايتعلق به من تصور الركن استلاماً أو لثماً - على حد تصويره - :

وألا يطوفوا خُشّعاً حول نعشها ولايُشْبعوا الركن استلاماً ولالثما

وإلى جانب هذا البعد يضيف شوقى من واقع تجاربه مشاهد الحنين ، وتستوقفه رموز المواطنة التى مافتئ يعتد بها خاصة فى غربته ، فما نسى (مصر) بل وجد فى ذكرها سلوته :

فما ربحت من خاطرى (مصر) ساعة　　ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى وهما

وهو الحنين الجامع ذاته بين الوطن الأم فى صورته الحقيقية ، ورموز العروبة التي رأيناه يحن من خلالها إلى سلمى وسعدى ، وكأنما وجد فى هذا الحنين بعضاً من سلوته التى تخفف عنه آلام الحزن التى توقف طويلاً عند تصويرها فى صراعه مع الأيام والزمن ، ومعاناته قسوة الظلم حتى رفضه فى شكل حكمى - أيضاً - عقب عرضه لرؤيته فى قضية الحرب .

وهكذا بدت روح المعارضة دالة على إعجاب شوقى بموروثه المشرقى فى تجربة رثاء الأم وتفاعله مع المبدع السابق وصدوره عنه من خلال قراءته لنتاج أبى الطيب ، وكأنما أصر على أن يضيف إليه من مقومات ابتكاره وخصوصية أدائه بما يظل معلقاً بخصوصيته وتفرده ، وكاشفاً عن ملكاته الفنية التى تشهد لتجربته وصوره بالقدرة على التفاعل مع الموروث فهماً ووعياً ، والصدور عنه معرفة وهضماً . ثم ما أضاف إليه تجديداً وابتكاراً مما يظل مؤشراً من مؤشرات تمكن الشاعر من امتلاك أدوات فنه والتعبير عن رؤاه الذاتية فى معترك الزمن ، ومحاولة الجمع - بشكل جاد - بين الموروث والذاتى ، والاحتفاظ لنفسه - إلى حد كبير - بمرارة تجربته الفردية .

(٢) مع شعر المغرب والأندلس وتجربة البَوْح

من الواضح أن ابن زيدون قد عارض البحترى - أيضاً - فى نونيته التى استهلها بقوله :

يكاد عاذلنا فى الحب يغرينا　　فما لجاجُك فى لوم المحبينا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع لدى كل من الشاعرين، يظل إعجاب ابن زيدون- بدوره - واضحاً منذ أخذ من البحترى مقدمته ، وبنى علي أساس منها قصيدة كاملة تسير فى الاتجاه الغزلى نفسه ، بل تتخصص فيه منذ طوعها لتجربته الحقيقية، فأضاف إليها وضخم فيها ، فكانت مفتاحاً لنونيته المشهورة ، ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه ، بدليل مارواه ابن بسام فى قوله «ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحتريُّ زماننا وصدقوا لأنه حذا

حذو الوليد، وماراوه ابن نباتة فى قوله «وكان يسمى بحترىّ الغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه» .

فمثل هذا التصوُّر لموقف ابن زيدون لايمكن أن يصدر من فراغ بقدر مايدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لابد أن تكون قد فرضت نفسها على ابن زيدون ، منذ أعجب بفن الشعر عند البحترى ، فراح يستوحى منه ذلك الخيال الصوتى العذب الذى استعان به فى نونيته ، إلى جانب ماتوقف عنده من صور أخرى جزئية بدت شديدة التأثير فى لوحاته الفنية .

وقبل رصد الجانب الإيجابى فى هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشاعرين ، وبيان مابينهما من مفارقات على مستوى الشكل تبدأ من كون حديث البحترى وحواره الغزلى لم يتجاوز كونه مقدمة قصيدة مدح ، فى مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة ، فالبحترى فى مقدمته كان حريصاً على أن يدخل إلى ممدوحه بعد حديث ذاتى يصور فيه تجربة تخصه – على المستوى الشخصى – سواء عاشها أم اكتفى بتمثُّلها ، فعنصر الصدق عنده لاينتهى إلى ضرورة المعايشة والمعاناة التى عاشها ابن زيدون وعاناها ، فلدينا من غزليات البحترى على هذا النمط مايتردد حوالى ثلاثة وخمسين اسماً من أسماء النساء ، فى مقابل توحُّد الموقف الغزلى حول «ولادة» لدى ابن زيدون ، وكأنه راح يستكمل مسيرة متيمى الجاهلية ، أو عذريى العصر الأموى ، أو مسلك العباس بن الأحنف العباسى ، وكأنما قصد – بكلٍّ – إلى تتبع شعراء المشرق ، ممن قرأ لهم الشاعر وردده من صور غزلياته مما أعجب به من إبداع وتجارب .

كما تظل مقدمة البحترى محصورة فى أربعة عشر بيتاً ، يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ، إذ لايكاد يربطها – نفسيًّا – سوى ذلك الحس الغزلى الذى يطرحه فى كثير من مقدمات قصائده ، خاصة فى باب المدح ، كأنه لم يفرغ لغزله فراغ ابن زيدون له، وثمة فروق مؤكدة بين فراغ الشاعر لتجربة مابعينها ، وبين توزعه بين عدد من التجارب يوزع بينها طاقته وصوره .

ومع اختلاف الموقف لاتخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين ، ابتداء من تلك الحاسة الموسيقية التى ترنم بها كل منهما ، إلى جانب أساليب الصياغة اللفظية والتصويرية ، انطلاقاً من التماس كل منهما تلك السهولة وذلك الوضوح ، والميل إلى تجنب التعقيد والغموض التصويرى ، بل ربما كانت رقة الموقف الغزلى دافعاً من وراء تلك السهولة وذلك الوضوح ، وربما انعكست دقة الموقف أيضاً من خلال ذلك الحس

الحضارى الذى يكاد ينشر ظلاله على الصورة بشكل متكرر عند كل من الشاعرين ، وإن كانت عند البحترى بدت موزعة بين المستويين الحضارى والبدوى فى أحيان قليلة ، والأمر مردود - بالضرورة - إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادرثقافته من ناحية ، ثم إلى نبوغه عبر ذلك الخيال الصوتى - بصفة خاصة - من ناحية أخرى .

اندفع البحترى إلى حواره الغزلى من منطلق تجربة تمثّلها ، فحلق بها خياله الصوتى فى عالم الشعر ، ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيداً عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيداً أيضاً عن الإسفاف أو الرداءة أو الركاكة من الناحية المقابلة ، فكان حواره فيها هادئاً موحياً بتجربة غزلية ، اختار لها من الصور والمعانى مايستطيع من واقع إفراغها من خلال ماتراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة ، كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة، التى يقدم بها للقصيدة مثبتاً وجود «الأنا» مقدمة على «الآخر» .

ولاينبغى أن ننسى الفارق الأساسى بين الشاعرين من حيث دوافع النظم لنونية كل منهما ؛ ذلك أن تلك الدوافع لابد أن تترك أثراً واضحاً فى أوجه الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ، فإذا كان الأمر لدى البحترى بمثابة تصوير لمقدمة اعتادها من خلال استهلال مدائحه بمثلها - باعتبارها إحدى التجارب المتمثلة التى يحكيها لإثبات الأنا فى مستهل مدحته - فإن الموقف يختلف لدى ابن زيدون انطلاقاً من الطبيعة النوعية لتلك الحياة الوادعة التى عاشها قريباً من «ولادة» وكان يتمنى استمرارها ، ولكن الزمن وقف له بالمرصاد ، حتى عصف بآماله الكبار فاندفع فى نونيته يصور تلك العاصفة والآلام التى سيطرت عليه ، وهى العاصفة التى عجز عن الثبات أمامها ، ثم اتبعها ذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ممزوجاً بذلك السخط المتكرر الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمان معاً .

من هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى ذلك الوضوح التصويرى الذى أفاده من مقدمة البحترى ، فكانت جودة نظمه ، وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد والغموض ، أو إلى إقحام مالايتسق مع طبيعة الموقف ، مما قد يتنافر مع جوهر انفعاله به ، فلم يشأ الشاعر الحزين أن يقف طويلاً عند تحليل معانى حبه وحقيقته أو تبريره ، أو تصوير مغامرته فيه ، بقدر ماسيطرت عليه ، على نحو يتجاوز كثيراً ماصوره البحترى فى مقدمة مصنوعة لقصيدة مدح .

وبذا تبدو فتنة ابن زيدون بالبحترى كامنة من وراء ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة مشاعره، من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة التصوير لدى البحترى ، حتى ليمكن - بوضوح - أن نلتمس عند ابن زيدون أندلسيته المتحضرة ، كما نتلمس عند البحترى بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره بين منبجية إلى بغدادية إلى شامية ، ولكن الذى لاخلاف عليه ولاجدل حوله مايمكن أن نسجله لكل من الشاعرين من روعة الموسيقى ، وكأن كلا منهما إنما أراد أن يشعر فغنى ، أو - بمعنى أدق - ربما أعجب ابن زيدون بنغم البحترى وخياله الصوتى ، فكان أقرب إلى أذنه من أى صوت شعرى آخر .

كما يظل المعجم الغزلى جامعاً بينهما حول نقطة التقيا حولها مع العذريين من حيث الغزل ، واللوم ، والوجد ، والمعاناة ، والغريم ، والرقيب ، والهجر ، والقطيعة ، إلى ذكريات الأماكن بين «زرود» و «كثب اللوى»و «المنازل» ، وعهدها إلى زمان الهوى بين الأيام والليالى ، إلى تغنى الشاعر بـ «ظمياء» ، وهو المعجم الذى اقتسمته أبيات البحترى فتناثر بينها ، وعلى نهجه كان ورود الموقف الغزلى عند ابن زيدون ، مما يتجلى حين نحلله فى موقف الوسيط بين البحترى وبين شوقى .

ويأتى شوقى ليمثل حلقة أخرى من حلقات ذلك الإعجاب بالقديم ، وإحياء ماتأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون فى النونية ، وربما كان يحس قربه النفسى منه ، بحكم النفى الذى فرض عليه فى إسبانيا ، فكان حنينه إلى وطنه دافعاً لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحترى فى سينيته فى إيوان كسرى ، ثم وجد النظير الآخر فى أندلسيته النونية ، فجاءت القصيدة فى البحر والقافية والروى وحركته نفسها ، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحترى وابن زيدون وشوقى) ، لتبقى معايشة الموقف ، وحرارة التجربة ، أوضح مما رأيناه بين ابن زيدون والبحترى ، فقد اشترك شوقى مع ابن زيدون فى طبيعة المعاناة إزاء مصائب الزمن ، بما فرضه على كل منهما من نفى وتشرُّد وغربة ، ليقع كل منهما فى تجربة حب لها ملابساتها الخاصة ، وحنين جارف يملأ عليه كيانه ليواجه بعد ذلك بفجيعة البين فيمن يحب .

فقد أحب ابن زيدون «ولادة» وأحب شوقى «مصر» ، ولاغرابة فى الموقف إذا ضخمناه ووسعنا دائرته ، فقد كان إليها أكثر شوقاً وحنيناً ، وحمل لها حباً ضخماً فى نفسه زاده عمقاً لديه إحساسه بالاغتراب عن الوطن والأهل .

من منطلق هذا الحب ، ومن واقع ماصحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كلا الشاعرين من بلاد الأندلس ساخطاً على الزمن ، مجسداً سخطه فى إطار فكرة الفراق ، وعندئذ بدا المجال واسعاً أمام شوقى ليخاطب سلفه (ابن زيدون) ، حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذى حكم عليه قهراً بفراق إلفه ، فخاطبه ، وتحاور معه فى مقدمة نونيته ، وكأنما أعياه البحث عن رفيق آخر ، أو صديق يمكن أن يقنعه ، أو يقتنع من خلاله ، وأولى بذلك من عاش التجربة نفسها ، والتقى معه فى الشرب من ذات الكأس ، ولذا لم يجد ضالته إلا عند ابن زيدون ، حيث راح يصور حنين الطائر الحزين فى لوحة كاملة تعددت جزئياتها ، ورسم فيها ماعاناه جسمه من الجراح ، وما عانته روحه من ألم الهوى : ليعكس ذلك كله من خلال آلامه وجراحه العميقة فى قوله :

لم تأل مـــاءك تحنانا ولاظمـــأ ... ولاادكـــارا ولاشـــجْـــوًا أفـــانينا

تجـــرُّ من فنن ســـاقـــاً إلى فنَنِ ... وتســـحب الذيل ترتاد المؤَاســـينا

أسَـاةُ جـسـمك شـتَّى حين تطلبُـهم ... فَـــمَنْ لروحك بالنُّطْس المُداوينا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين من هذه الزاوية ، ومن مستوى الخطاب الذى يستعين فيه شوقى بسلفه ، ينتقل إلى مرحلة مابعد الاندماج الكامل بينهما ، حيث يصف سحر الأفق ، ويرى أهله الراحلين ، وقد بلله بدموع الفراق فى تلك الصياغة الثنائية الطريقة على مافيها من توحُّد جامع بينهما :

آهـا لـنـا نـازحَـىْ أيْـك بـأنْـدُلـس ... وإن حللْنا رفـــيـــقـــاً من رَوابينا

رسمٌ وقَـــفْنا على رسم الوفـــاء له ... نجـــيش بالدمع والإجـــلال يُثنينا

لفـتـيـة لاتنالُ الأرض أدْمُـعُـهم ... ولامـــفـــارقـــهم إلاَّ مُـــصلّينا

وإن كان هذا التوحد بين الشاعرين لايستمر على طول القصيدة ، ذلك أن محاولة شوقى التعزى والتأسى والاعتراف بفضل الأندلس شىء ، ومعاودة حنينه الجارف إلى مصر شىء آخر مختلف تماماً ، فمازالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه، فهو يصور حنينه إليها مهماً طال بعده عنها بسبب أعدائه أو نفيه ، وماأصابه من حزن واكتئاب :

لكن مـصـر وإن أُغـضَتْ على مِقَةٍ ... عـينٌ مـن الخلد بالكافـور تسـقـينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته ليله ونهاره ، منذ راح ينشر سخطه على الزمن ، فكان مشجب الحزن الذى يفزع إليه كلما تضاعف عليه حجم الكارثة ، كما صنع فى افتتاحه السينية ، ثم يقول :

ناب الحنين إليكم فى خــواطرنا عــن الــدلال عليكم فى أمــانينا
يبـدو النهـار فـيـخـفـيـه تجلدنا للشـامـتـين ويأســوه تأســينا

وكأنه لايريد الاستسلام لذلك الواقع الحزين ، فإذا ما استطاع مقاومته – أو حتى التماسك والتجلد أمامه – فهى مجرد محاولة يتصنُعها ويصورها حين يكسر حاجز الزمن ، ويستشرف آفاق الماضى البعيد ، لينفذ منه إلى أيام الصبا والشباب بين الأهل فى مصر ، وقد تراءت له صورة النيل والهرم ورمال مصر لتزيد من حرارة التجربة :

لو استطعنا لخُضْنَا الجوَّ صاعقة والــبر ناراً وغــىَّ البـحـر غِسْلينا
إذا حـملنا لمصــر أوْلَهُ شــجَـناً لم تدر أىَّ هوى الأُمَّيْن شـاجـينا

فـهـو يصـور كـماً من الحنين بدا حـائراً فى توزيعـه بين أُمَّـيه : مـصـر ووالدته بحلوان ، وإزاء كلتيهـما راح يحـمل كل هذا الحب الذى كـاد يمزق ضلوعـه ، ومن ثم فهو مستعد لركوب كل الأهوال أملاً فى تجاوز هذا الفراق جواً أو براً أو بحراً .

ووقوفاً عند تفاصيل الشبه بين الشاعرين، تبدو منها علامات واضحة تسيطر على معانى بعض الأبيات منذ تصوير الحنين عند شوقى فى قوله :

إذا الزمــان بنــا غـيناءُ زاهيـة ترفُ أرقـاتنا فـيـهـا رياحـينا
الوصل صافيةٌ ، والعــيش ناغـيـة والسـعـد حاشية ، والدهر ماشينا

حيث يستغل مايسميه البديعيون بـ (حسن النسق) فى عرض لوحة الماضى بتلك المناجاة الحزينة :

نكاد حين تناجـيكم ضــمـــائرنا يقــضى علينا الأسىَ لولا تأسِّــينا
يامن نغـار عليـهم من ضـمـــائرنا ومن مَـصُـون هواهم فى تناجـينا
ليُسْقَ عـهـدكمُ عـهـد السرور فـمـا كـنـتم لأرواحـنـا إلا رياحـــينـا
إذ جـــانب العـيش طلقٌ من تألفنا ومـوردُ اللهـو صـاف من تصـافـينا

ويبدو أن مافى الموقف من حس رومانسى حالم قد سيطر على الشاعر بالدرجة نفسها ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما ، ليسقط من خلالها مشاعره ، وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن فى الحقيقة ، فعلى سبيل التغنى بالتمنى ، فلم يكن شوقى بعيداً عن ابن زيدون فى خطابه الطريف للبرق :

ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا ... بعد الهُدُوّ ويهمى عَنْ مآقينا
كزفرة فى سماء الليل حائرة ... مما نردد فيه حين يُضوينا

فهل بَعُدَ عن ابن زيدون فى زفرته الحائرة التى وجه من خلالها الخطاب نفسه:

ياسارى البرق غاد القصر واسق به ... من كان صرف الهوى والود يسقينا
واسأل هنالك هل عنّى تذكُرنا ... إلفا تذكُّره أمسى يُعَنّيِنا

ما أحسبه إلا قد التقى معه فى بُعد التجربة لقاءه فى أسلوب عرضها وطبيعة تصويره لها .

ولم يكن لجوء الشاعرين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة إلا من منطلق الحاجة إليها ، وإعجاب اللاحق بالسابق ، اتفاقهما حول التفاعل مع معطيات الصورة ، فمن قول ابن زيدون :

ويانسيمَ الصبا بلِّغْ تحيتنا ... من لَوْ على البُعد حياً كان يحيينا

يفصل شوقى فى جوانب الصورة ، وتتعدد لديه جزئياتها ، مع تعدد درجات الحوار ، وكأنما التقط من سلفه طبيعة الخطاب على التمنى ، ليفصل فيه ويطيل ، اتساقاً مع اندفاع التجربة حتى تحولت من منطلق جزئى محدود إلى تلك الصورة التى اتسع فضاؤها :

ويامعطرة الوادى سرت سحرا ... فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها ... قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت بها ... بالورد كتبا وبالريا عناوينا
فلو جزيناك بالأرواح غالية ... عن طيب مسراك ؛ لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحمله ... غرائب الشوق وشيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشاعرين حول مظاهر الطبيعة وصورها ، وتمتد المواقف النفسية ، وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسحة الحزن والألم تفوق ماسواها فى صوت الشاعرين كليهما ، فعند الأول :

لاغرو فى أن تركنا الحزن حين نهت عنه النُّهى وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند الثانى فى تصوير وقع الكارثة ، وتقبل هول الخطب تبرز دمعة الشجاع منهمرة معبرة عن جانب من معاناته :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وماغلبنا على دَمْع ولاجلد حتى أتتنا نواكم من صياصينا

وهل كانت دائرة السخط كلها بما صحبها من آلام الفراق والبين وعذاب البعد ، واستمرار الحنين إلا نتاجاً طبيعياً لضربة قاصمة من الزمن لم تستطع الإرادة العاجزة للشاعر أمامها إلا استسلاماً وانهزاماً ، وانسحاباً يتسق مع ضآلة حجمها بالقياس إلى الزمن ، ذلك ما أكملته صورة ابن زيدون حين وزّع الخطب بين الليالى (والدهر) وبينه ضحية لهما معاً .

ولم تدع لليالى صافيا فدَعتْ بأن نَغصّ فقال الدهر : آمينا

ولعل أوجه التقارب التى رأيناها – فنياً – بين الشاعرين ترتد فى جوانب منها: وهى جوانب أساسية ومهمة – إلى طبيعة الدافع النفسى من وراء النظم من خلال مواقف متشابهة ، منذ بدا الموقف عند البحترى مختلفاً عنه لدى كل منهما ، فهو – أى البحترى – يعيش آمنا فى بلاط الخلافة ، هادئاً فى نظم قصيدته النونية متخذاً من هواه وسيلة للبداية الفنية فحسب ، أما ابن زيدون فقد فرَّ من السجن ورحل إلى أشبيليه للمرة الأولى ، فبدا قلقاً مضطرباً غير آمن (سنة ٤٣٣هـ) وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة طبعت على وجدانه صوراً من الكآبة ، تستلمها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه ، فلم يستطع إلا أن يستمر فى ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسى والتعزى عن هواها إلا مفرداته الحزينة ولحنه الكئيب ، لعلهما يستوعبان شيئاً من لوعته ، أو يعكسان بعضاً من يأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون أقرب إلى كونها صرخة إنسانية صادقة فى عالم

الغزل اليائس ، حمّلها كثيراً من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيها صوراً وتقارير من تباريح الهوى من ناحية ، وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة الشجية على سكب ماكمن فى نفسه من حنين وشكوى معاً . ولعل مافى نونيته من صدق فى التجربة وتدفق الشاعرية هو ماجعلها موضعاً يلفت نظر الشعراء إليها من بعده ، فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، حيث عارضها قبل أمير الشعراء صفى الدين الحلى ، ثم جاء عليها أمير الشعراء ليصوغ من وحيها أندلسيته المشهورة التى نحن بصدد قراءتها من جديد .

ويلتقى شوقى مع ابن زيدون فى عدة نقاط جوهرية تسود القصيدتين بما يكفى لاستكمال صورة المعارضة الشعرية التى وضع شوقى فيها نونية سلفه بين يديه ، وتتبع معاجمها المختلفة على المستويات اللفظية والتصويرية على نحو مايمكن رصده فى :

ذلك المعجم اللفظى الذى يظهر محوره التكرارى أساساً لتلك المعارضة فى تناول لوحة الفراق فى النصين من خلال ألفاظ : البين / النوى / الفراق / النازح / الشوق / الظمأ / الوفاء / الدمع / العناء / الأسى / البكاء ، ليرسم منها كلا الشاعرين لوحة الفراق التى عكست صورة الواقع الذى يعيشه ، وبدا عاجزاً عن تجاوزه أو الانفصال عنه ، أو حتى الجدل معه ، إلا أن يظل متخاذلاً مستسلماً عبر دلالات أى من هذه الألفاظ ، والتى يرد فى مقابلها بقية حوار لفظى أيضاً تنشطه لوحة الذكريات والتمنى ، وكأنها الوسيلة الوحيدة لتعزى الشاعر عن آلام واقعه ، وإذا بمعطيات هذه اللوحة تبدو قاسماً آخر مشتركاً بينهما ، فهى عند ابن زيدون واردة فى : الليالى البيض / مربع اللهو / صرف الود والهوى / جنة الخلد على التشبيه / الخمر والغناء/ ومناجاة الضمائر .

وقس على ذلك عند شوقى : السعد / ليل الهوى / أربع الأنس / مصون الهوى/ عين الخلد / خمر بابل / وغيرة الضمائر والتناجى .

ثم تمتد العدوى اللفظية بين الشاعرين وكأنها تتشبث بالظهور حتى فى صيغ التمنى ولغة الخطاب ، فقد سبق ابن زيدون إلى الاستعانة بقوى الطبيعة التى رأى أن يركن إليها ، أو يستمد منها عوناً على آلام تجربته ، فراح ينادى من هذا المنطلق : ياسارى البرق .. يانسيم الصبا ، ليترنم على إثره شوقى بالنداء نفسه مضيفاً إليه من صيغة الدعاء التى تكمل البعد النفسى ذاته حين يقول : ياسارى البرق .. يامعطرة الوادى .. سقيا لعهد .. فإذا جئت إلى لوحة الغزل وجدتها موزعة على هذا المستوى

اللفظى بين صورة الحاسد والكاشح / الشوق / البكاء / اللقاء / بذل الصلة / الصبابة/ والطيف ، مما يدخل بالشاعرين معاً إلى عالم الغزل العفيف الذى يغلفه الهجر والفراق، وبما يتناسب مع واقع تجربة البين لدى كل منهما على المستويين الواقعى والنفسى معاً . وعلى نسقها ترد لوحة الوفاء التى صورها ابن زيدون (لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم) فبدت مفروضة عليه فرضاً يعجز عن الخلاص منه ، وكذلك كان شوقى والخطب لديه أعظم فى حنين المواطنة حين ترنم باكياً :

رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له ... نجيش بالدمع والإجلال يثنينا

وإذا به يتوقف عند منطق ابن زيدون تحديداً فى ربط الدمع بهذا الوفاء :

أبكي وفاءً وإنْ لم تبذُلى صلةً ... فالطيفُ يقنعنا والذّكر يكفينا

وحتى فى أقل الصور انتشاراً فى القصيدة يمكن تلمس مثل هذا اللقاء ، فإذا ما مال ابن زيدون إلى حديث خمرى سريع لعله يتخلص قليلاً من ضيق واقعه ، أو ينسى بعضاً من آلامه فيعمد إلى تصوير : الخمر / الكؤوس / الأوتار والغناء ، ويصف الخمر بالمشعشعة والشمول ، نجد الموقف مكرراً لدى شوقى فى : خمر بابل ودارين ، وما استكمل به المشهد من الورد والنسرين .

فإن تجاوزنا باب اللفظ فى تراكيب الصورة بدت موزعة بين أبسط درجات السلم التصويرى ، وظهر التقارب أيضاً بين الشاعرين ، وإن ظلت ملكة الخيال هنا – وهذا طبيعى – مقياساً دقيقاً للفروق الفردية بينهما ، فإذا ماوجدت تشبيها واحداً لدى ابن زيدون :

ربيب ملك كأن الله أنشأه ... مسكا وقدَّر إنْشاءَ الورى طينا

تراءت لنا التشبيهات عند شوقى على درجة من التعدد الذى لايصل إلى درجة الكثافة التصويرية فحسب ، ولكنه يظل وارداً نمطاً تصويرياً : كزفرة فى سماء الليل حائرة / كما نزل الطل الرياحين / كالخمر من بابل / كأم موسى على اسم الله تكفلنا/ ومصر كالكرم ذى الإحسان / والنيل يقبل كالدنيا / تلون كالحرباء شانينا / والعهد كأكناف الربى / كأن أهرام مصر حائط .. أنهار ورمال حولها .. كأنها تحت لألاء الضحى ذهباً ... وإلى جانب هذه الألوان التشبيهية يتناثر المعجم التصويرى موزّعاً بين الشاعرين فى أطر تجسيدية وتشخيصية تزدحم بها الأبيات نسبياً عند ابن زيدون، وتزداد كثافته بروزاً لدى شوقى ، فإذا بلوحة (الدهر) تقترن عند ابن زيدون بالبكاء

والحزن ، وإذا الزمان يبكينا (مع تغاير المصطلح بين الدهر مرة والزمان أخرى) وإذا الأيام سود ، وهى لدى شوقى أيضاً واردة فى مشهد الزمان فى الماضى ، والدهر ماشينا ، والأيام والليالى .. إلخ .

وعلى غرار صورة الدهر فى إطارها العام تتعدد معطيات الصورة ، وتتشابه دلالتها النفسية بينهما ، خاصة إذا ماتأملنا لدى ابن زيدون من منطق التجسيد والتشخيص فى (سقيا لصرف الهوى والود ، ولسان الصبح ، والدهر يقضى مساعفة ، ونسيم الصبا يبلغ التحية ، والأسى يقرأ سوراً ، والصبر يلقن تلقينا ، والهوى يروى ويظمى ، والطيف يقنع ، والحزن يلبس ويبلى ، والجوانح تبتل شوقاً ، والضمائر تناجى .. إلخ) .

وهو مايتراءى لنا مكثفاً ربما لكثرة عدد الأبيات لدى شوقى ، وكأن النسبة بين التقرير والتصوير تظل متقاربة بينهما على نحو ما استغرقه من صور بدت أكثر اتساعاً وتعدداً للجزئيات من : نائح الطلح ، وقص الجناح ، والأيك ، والسامر ، وريش الفراق، سكين البين ، إلى ماتلا تلك اللوحات من صور متفرقة فإذا بالصبر يدعي ويرفض ، والدجي يطوى ، والدواهى تقاسى ، والشمس تحتال ، والليل يقبل ، والمآرب تلعب ، والتمائم ترق ، والريحان يغادى ، والنجم يرى ويرعى ، والليل يشهد ، والشمس فى ملكها الضخم تغازل النيل ، والنوى ترمى بالسهم ، وتطعن بالسيف ، والروابى رفيقة ، والثناء يشقى ، والدموع تنثر وتنظم ، والأماني تأنس والدياجى تهتف ، والزفرة حائرة، والورد كتب ، والريا عناوين والشوق وشى ، الوصل صافية ، العيش ناغية ، والسعد حاشية ، الدهر يمشى ويخضع ، والليالى تدعو ، والدهر يؤمن على دعائها .. إلخ .

وعلى مستوى تضمين المادة الشعرية نجد اللقاء يتم بين الشاعرين أيضاً حول اختيار بعض من المعانى الدينية لتبرز بين ثنايا الأبيات، منذ تعرض ابن زيدون لقص بداية الخليقة من الطين ، إلى حديثه عن جنة الخلد ، والكوثر العذب ، الزقوم والغسلين، وموقف الحشر ، وقراءة السور ، وهو مايتردد لدى شوقى فأحاله إلى ميل واضح لتضمين القصص القرآنى، الذى مال إلى الإشارة منه إلى قصة بلقيس ملكة سبأ وعلاقة ذلك بتأليه الشمس على النيل تصويراً ، ثم ميله إلى قصة أم موسى – عليه السلام – وربطها أيضاً بالنيل والتابوت ، والاستعانة أيضاً بالتشبيه بقميص يوسف – عليه السلام – معروفة أيضاً علاقته بمصر ، وكذا جاء حديثه عن الحشر عنصراً من عناصر حسه الغيبى .

وبذا تتعدد ألوان التشابه بين الشاعرين ؛ سواء فى تناول المادة التصويرية ، أو حتى فى أسلوب معالجتها وعرضها ، وكذا فى وظيفتها على المستويين النفسى والفنى.

وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وبمقدار ما استطاع من خلاله أن يوسع من دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقى أن يكتسب منها ذلك البعد الذاتى الصادق بما فيه من الأنين والشوق إلى وطنه الأم ، وإلى أمه أيضاً بحلوان مما توّج به قصيدته فى أبيات الختام :

كنز بحلــوان عـــند الله نطلـــبه ... خـيــر الودائع من خـيــر المؤدينا

إذا حـملنا لمـصـر أوْ لـه شـجــنًا ... لم ندرى هوى أى الأمين شاجينا

ثم لايخفى مايجمع بين القصيدتين من طبيعة الموقف النفسى المتشابه ، مما يربط بين جزئيات كل منهما بوجه عام ، فلايكاد يفلت بيت من أداء معنى ، أو إضافة صورة ، أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين .. صحيح أن الصور تطرح زمانيًّا بين الماضى والحاضر ، ولكن الربط النفسى سرعان مايحطم حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعرى المتماسك بين وحدات القصيدة ، فلم تكن ذكريات الماضى وآلامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ، ليقارنها بواقعه الأليم ، وفى الحالتين لم يكن ليتوانى عن الإفراط فى تصوير الزمن الذى قهره وهز كيانه ، وانتصر على إرادته .

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة يبدو الوضوح عنصراً بارزاً فى الصياغة والسبك . وتبدو روح الولاء والانتماء مسيطرة على كل من الشاعرين فى سياق ذلك الحنين إلى ماضى الفن النبيل ليستقى من ينابيعه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماماً عن جذوره أو أصوله فى الماضى البعيد ، بدليل ما عرضنا له من مادة شعرية وقف عندها ابن زيدون من خلال نونية البحترى ، ليستوحى منها اللوم فى الهوى ، العذر وعدمه ، وسخط اللائم، وحزن القلب المتيم ، وجرم الأيام والليالى ، وذم العهد والدهر ، وتحية الطيف ، ومعاناة الوجد . ومن هنا غرد كل من الشاعرين بلحنه الشجى من خلال صور سبقه إليها الأسلاف ، فجاء ذلك التشابه فى الشكل العام لكل من القصيدتين بوحى من كمون التراث فى نفسه، واستلهامه إياه دون الخضوع الكامل له أو الرضا باستبعاده لأى منهما ، وإلا فقدنا ماتعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة فى تجربة كل منهما ، على لغة التميز ينهما ، ثم بين كل منهما وبين البحترى فى نونيته ، ثم يبقى

مؤكداً أن كلا منهما قد أبرز كماً ثقافياً واضحاً فى قصيدته ، يكفى للكشف عن حرصه على تصفح دواوين الشعر القديم ، حتى احتذى ما أعجبه منه ، واستعار ماوجده متسقاً مع واقعه النفسى والحضارى بلاتردد ، وكيف يتردد وقد أحس أن هذا التراث ملك له، يستطيع أن يتعامل معه ، ويفيد منه ، ويضيف إليه ويطوعه لخصوصية تجربته ، ومن هنا لايضير ابن زيدون شيئاً إذا ظهر عنده ذلك التشابه بين قوله «وإن كان يروينا فيظمينا »وقول شعراء المشرق كما ورد عند بشار :

يزيدك وجهها حسنا ... إذا مازدته نظرا

أو قول ابن الرومى :

كالخمر أورى مايكون الفتى ... من شربها أعطش ماكانا

حيث يعرض نظرية التوالد التى ترنم بها شعراء المشرق ، وقد بدا قريباً منهم فى عمق حسه الحضارى ، شديد الميل إلى ثقافتهم حتى فى أدق معانيها .

وهو مايتردد له نظير فى طرح صورته «سرّان فى خاطر الظلماء» بما يذكرنا بالصورة التى رسمها النواسى فى قوله الخمرى ، وقد صور البعد الزمنى لرحلة عصابة المجّان :

ولليل جلباب علينا وحولنا ... فما إن ترى إنساً لديه ولاجنا:

يصاحبنا إلا سماء نجومها ... مركبةٌ فيها إلى حيث وجهنا

أو قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى ... وأنثنى وبياض الصبحُ يغرى بى

فمثل هذه الصورة التى أفاد فيها ابن زيدون من شعراء المشرق لاتقل فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صور مبتكرة احتضنت مشاعره ، وصورتها بكل صدق ، فبدت دليلاً آخر على ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ، كما بدت أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لايستطيع أن ينفصل عن شاعر المشرق، الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة ، كما سبقه إلى التصوير الفنى لها من خلال أدوات حضارة عصره ، وكأنه وضع فى جعبته صور شعراء الشرق إلى جانب نونية البحترى . وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماض

وحاضر ، فقد عاشها – فنياً – بين تراث سلفى ومُعطى حضارى جديد ، أخذ منه كل منهما وزاوج ليخرج بصيغة جديدة فيها تلك المزاوجة الهادئة بين المتناقضات ، إلى جانب القدرة على الابتكار والإبداع بما يكفى للدلالة على طبيعة المواهب الفردية المتميزة .

ولم يقف التاريخ الأدبى وحده مصدراً من مصادر ذلك الإبداع؛ إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشاعرين ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم رأينا ذلك التأثر فى الحديث عن جنة الخلد ، وسدرتها ، والكوثر العذب ، وغيرها من صور يستمدها الشاعر من معين الدين الإسلامى الذى عدّ أصلاً كبيراً من أصول ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور الأدب وامتداد حركته وتنوعها ، وهو ما انصرف به شوقى إلى مؤثرات متنوعة من المادة القصصية القرآنية أيضاً .

ويظل لافتاً للنظر أن شعراءنا الثلاثة لم يتعاصروا – بالطبع – فكل منهم كان معبراً عن ملابسات حقبة زمنية ، استلهم وحى تراثه من خلالها ، واستوعب تجربته تأثراً بها ، وصورها تأثيراً فيها ، الأمر الذى يختلف – بداهة – عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة ، والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة أو الكوفة ، ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية أو روح السب واللعن وعرض المثالب أو صيغ الإقناع التى لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . ففى مقابل هذه الألوان بقيت أمام شعرائنا ساحة المواقف الوجدانية الصادقة على مافيها من هدوء ، أو حزن ويأس وكآبة ، إذ بدت دوافعهم إلى النظم متقاربة فى طبيعتها النوعية إزاء العالم الغزلى ، ولم يكن أى من شعرائنا فى حاجة إلى مايصنعه شاعر النقيضة ، حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة ، مما يطرحه الشاعر الآخر سواء فى عرض المناقب أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص، وتمايزه وحريته فى التعبير ، دون تعد على ذلك النطاق الذى يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى . وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيصلا وارداً فى تشخيص علمه الفنى ؛ الأمر الذى تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها إلى حد بعيد .

وإلى جانب ذلك يظل الموقف دالاً على إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش حدثاً يفرض عليه تلك المعارضة ، فيجد فى أداة سلفه مايساعده على إفراغ التجربة كما يريدها ويتمثلها .

وخلاصة القول أن الشاعر فى المعارضة الفنية بدا قادراً على طرح كثير من طاقاته الفنية بشكل يضبطه واقعه النفسى ، حين يفرض صوره بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحرراً وانطلاقاً ، وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقاً .

الفصل السابع
الاستدعاء فى الإبداع المعاصر

- تجليات الموروث فى إبداع عبدالصبور .
- إيقاع المعاصرة وتدفُّع القديم عند أمل دنقل .

الاستدعاء فى الإبداع المعاصر

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى شعرنا المعاصر ، فهل معنى الانصراف عن النظم العمودى إلى نظام التفعيلة ، أو ازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، أو الخلاص إلى التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو مادونها ، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووحدة البيت، أو اللجوء إلى تغاير القوافى ، هل يؤدى كل هذا التحوُّل إلى موت مانسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموت يعد ضرباً من الخطل والمغامرة التى لاتحمد عقباها ، وكأننا قد أقررنا - ببساطة - بإمكانة وقوع الانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو مالايجوز ، ولايجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية يمكن أن يوضع على طرف نقيض مع حوارنا السابق حول شكلية معارضات شعراء المدارس الغزلية المضادة ، حيث يمكن هنا التنازل عن شروط الوزن والقافية الروى وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ماطالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات الغزلية السابقة .

هنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال إمكانة تأمل استمرارية ذلك التواصل التراثى ، وهو أمر يبدو قائماً إذا ماقسمناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو - على الأقل - فى تشابه ذلك المعادل الموضوعى الذى يدأب الشاعر على البحث عنه ، يجدُّ ويكدى حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته، ويبلور من خلاله انفعاله .

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متوازنة مقبولة أمكن استكشاف هذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى ، لأنه وجده جاهزاً فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، أو استيعابه لتجارب الشعراء من قبله ، فإذا هو

يستريح لهذا التشابه ، فيصوغ على أساس منه تجربته ، وإن اختلفت مقومات الشكل – ولانقول طبيعة النوع الأدبى – فبدت جديدة – كما قلنا – وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها ، وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة .

بناء على هذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجال جديد لدرس المعارضات الشعرية من خلال مثل هذا التصور ، أو ربما يقرب منه ، بحيث لايضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيست بقياس التقليد والإبداع معاً ، بعيداً أيضاً عن منطقة السرقات الفنية من ناحية ، أو ادعاء توارد الخواطر – افتعالاً – من ناحية ثانية ، أو الاستغراق فى التضمين من ناحية ثالثة ، وهم – حينئذ– أقرب إلى منطقة التناص مع الموروث ، وإثراء الجديد من خلال العكوف على القديم والإفادة منه من ناحية أكثر تميُزاً ودقة .

فلاشك أن ثمة تجديداً على مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم ، وقد يتسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر ، أو يفى بتصوير طبائع التجارب ، وعندئذ يشيع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد والمعاصرة والجرى وراء صيغ الابتكار والإضافة ، وإن ظلت هذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة .

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقليدى فى نظم الشعر فى أن يظل معارضاً ، أو متأثراً بالقديم ، فهو أوْلى بذلك من سواه ، ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات ، وعندئذ تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى هذا الجانب .

ولكن الموقف الذى لايزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله أن نتوقف عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها مايشى بالتقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطلحنا – وقتئذ – على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وفضفاضة للمعارضة الشعرية ، على أساس الطبيعة النوعية للتجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز فى قضية الشكل الجديد التى يجب ألاتقف حجر عثرة بيننا وبين التراث ، وإلا حكما بانقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموت على تاريخ أمة لايجرؤ باحث – ولايحق له – على إصداره إلا متجنياً على الحقائق ، ومتجاوزاً المنطق الطبيعى للأشياء ، مما يبدو مرفوضاً بكل المقاييس .

ويظل هذا الاقتراح مستنداً إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها قصداً ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها عداً ، بل تبينًا عنصراً من عناصر

التجربة ، وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقصورة على الشاعر المعاصر ، وكأنما أراح نفسه من عناء البحث عن أشباه موضوعه على أرض الواقع المعاش ، خاصة أن الموضوعات كثيرة – كما رأينا من قبل – كثرة الأشياء الموجودة فى عالمه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شيء «حين يمتزج بالحياة الإنسانية، وكل مايمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير ، ويجد عن التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الإنسان» (١) .

ويعد الوقوع على مثل هذا الرمز التراثى كسباً جديداً يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكرى الذى نحن بصدده ، بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاته ، فكما أراح شوقى نفسه على حساب البحترى أو أبى نواس أو المتنبى ، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أى منهم ومن واقعه ، نجد المجال مازال مفتوحاً أمام شعرائنا الجدد، لولا تلك الحواجز الشكلية التى ارتبطت بنزعة التجديد ، فبدت وكأنها عقبة كؤود يصعب تجاوزها حين تحول دون عرض التجارب فى أطر الأنساق الفنية المعروفة ، ومع هذا فقد ظلت التجربة التراثية قادرة على جذبهم فى كثير من الأحيان، وأعلن فريق منهم عن ذلك – صراحة – على غرار نحو ما نجده عند شاعر رومانسى مثل إبراهيم ناجى حين يتعرض طويلاً للمشاهد الطللية التى أخذت لديه بعداً غزليًا خاصًا، ولكنه سيظل من طرف ظاهر أو خفى وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذى احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية ، ومن حذا حذوها فى ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، فلم يكن الشاعر ليتخلى عن منطق الإحساس بالضياع الإنسانى فى أوسع صوره ، أو الترنح أمام حالة الفقد فى أدق معانيها ، أو استكناه حرمانه الداخلى ، أو مخاوفه من المجهول ، أو ترقبه للعدم .. صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعاً معاشاً لدى شعرائنا ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة بين مكان وامرأة وشاعر ، ومن خلال بكاء وماض وحاضر ومشاعر ، وارتباطاً بوقوف واستيقاف وبكاء واستبكاء ، ولكن تلك الواقعية سرعان ماتتمخض عن أبعاد إنسانية رحبة تكشفها تلك الدلالات النفسية العميقة التى شغلت باستجلائها الدراسات الأدبية على طريقة ماعرضه «فالتر برونه» أو عز الدين إسماعيل ، أو غيرهما فى هذا الجانب من حيث التفسير الرمزى أو النفسى لما وراء الطلل من علاقات بعالم اللاتناهى إلى عالم العدم ومساحات الفناء المفروضة على النص وصاحبه .

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسى يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوى

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد ، ص٥ .

الكون وماوراء الطبيعة ، على عكس مايخضعه لعلمه أو خبرته ، سواء أكان بدوياً أم حضارياً ، جاهليّاً أم غير جاهلى ، إذ إن ثمة رابطة تشدُّه - بالتأكيد - إلى جوده البشرى لايمكنه إنكارها مع تغاير العصور ، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار تسمح بتبيُّن طبيعة هذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله والتسليم به ، والدعوة إلى تعزيزه واحترامه .

تجليات الموروث فى إبداع عبدالصبور

«إن الفنان يولد فى الفن ويعيش فيه ، ويتنفس من خلاله - وكل فنان لايحس انتماءه إلى التراث العالمى ولايحاول جاهداً أن يقف جاهداً على إحدى مرتفعاته فنان ضال ، وكل فنان لايعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لايستطيع أن يكون جزءاً من الراث الإنسانى ، وهو فى الوقت ذاته لايستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون» . «حياتى فى الشعر ١٤٥» صلاح عبدالصبور .

هكذا بدا شعره مدخلاً إلى تمجيد القيم التى آمن بها وأوجزها فى «الحرية» و«الصدق» و «العدالة» فى مواجهة «الكذب» و «الطغيان» و «الظلم» ، حيث آمن عبدالصبور الشاعر الناقد أن الشعر لاقاموس له انطلاقاً فى ذلك من جسارته اللغوية التى تبدت فى طبيعة احتكاكه بالحياة اليومية ، ومنطق تفاعله معها ومع لغة الناس فكان قريباً فى هذا من منطق T.S. Eliot ، حيث بدت العربية بين يديه ثرية مرنة واسعة العطاء ، عصرية متطورة ، استوعبت لغةِ العصر ومصطلحاته وعلومه على النهج الذى أسّس له قديماً أبو تمام ، وبسبب منه ظُلم من قِبل فريق من نقاد المرحلة ؛ خاصة منهم نقاد المدرسة اللغوية .

احترم الشاعر تعددية «جداول الثقافة» احترامه تجدد عطاء اللغة ، مما بدا مطرداً مع طبيعة مدركاته ، وحجم التراكم المعرفى الذى عاشه ، وامتلاك الأدوات القادرة على استيعابه وتوصيله «إن الفكر الغنى لابد له من لغة غنية تستوعبه ، وأظن أن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة بمعاودة النظر فى التراث الأدبى العربى كله .. لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله ، ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول فى سياقاتها الشعرية» وهذا هو منطق عبدالصبور نفسه وأحسب منطق المجددين المعتدلين من المبدعين الذين لاتخونهم ذاكرة التواصل مع الموروث .

لقد راح يعكس بذلك فهماً واعياً لمنطق التطور اللغوى وثراء الفكر ، ويحكى جوانب من انعكاسات إيقاع الحياة بكل مستجداتها على ذاكرته الشعرية ووجدانه ، وبالتالى على لغته وصوره ، ولعله المنطق التى بدا حاكماً لمسار أرقى حركات التجديد فى أدبنا العربى عبر عصوره المتلاحقة من جاهليته حتى الآن .

انطلق الشاعر المجدد من وسطية معقولة ومقبولة محورها موضوعية رؤيته الناقدة التى رفض فيها نعرة الاعتزاز المطلق بالأدب العربى وحده دون سواه ، كما رفض القناعة بالمعيشة الباهتة فى ظلال الماضى القديم رفضه لمحاكمة الحضارة العربية بمنطق العصر الحديث ، أو اتهامها بالتخلف ، حيث يرى كلا الأسلوبين قاصر الرؤية ، ومن ثم كانت رؤيته الواسعة للموروث الأدبى فى ظل تفاعله العميق مع الآداب القديمة اليونانية واللاتينية والهندية والمصرية القديمة والصينية . فالثقافة فى وعيه تراث حى متصل بين الماضى والحاضر والاتجاه إلى المستقبل ، وكأنما بدا شديد القرب من منظور طه حسين فى رؤيته المعمقة حول مستقبل الثقافة فى مصر .

تجلت رؤاه التطبيقية من خلاصة قراءاته ، وتسجيل انطباعاته وأحكامه على شعرائنا القدامى ، فلم يرض عن معظم شعر البحترى بقدر رضاه عن أشياء فى شعر بشار وأبى تمام وابن خفاجة وابن هانئ وغيرهم من شعراء المشرق والمغرب ممن ازدحمت بهم الموسوعات مثل الأغانى واليتيمة ومعجم الأدباء وغيرها .

أعجبه كثيراً تراث الجاهلية ، وأحب من شعرائها الأعشى وامرأ القيس وطرفة والصعاليك ، وأعجبه من شعراء الأمويين حميد بن ثور ووضاح اليمن وعمر بن أبى ربيعة وشعراء الغزل ، كما أحب بشاراً وأبا نواس والمتنبى وأبا العلاء من العباسيين .

فمن واقع تعددية قراءاته لكل هؤلاء وللشعر الغربى كانت له رؤيته الناقدة التى جنحت أحياناً إلى محاولة لتحليل شخصية شاعره من قبيل الإشفاق عليه ، على غرار ماكان موقفه من المعرى ، أو تبرير مسلكه وتفسيره على نحو صنيعه مع شخصية أبى نواس (١٤٢) .

ومع إيقاعات حسه التراثى العام نطق عبدالصبور بالأطلال فى قصيدته «الأطلال» التى ترددت فيها مفردة الأطلال عشرين مرة بدت فيها معلقة بمشاهد الجن ليلاً ، ومشقات الصحراء ونار الهجير نهاراً ، وكأنه كان يستدعى مشهد بشار التصويرى فى قوله (أى بشار) :

وفــلاة زوراء تلقـــى بـــها الــ عينَ رفاضا يمشين مشى النساء
مــن بلاد الخـافــى تغـوُّل بالر كب فـضــاء مـوصــولة بفـضــاء
قد تجشـمتـها وللجندب الجو ن نـداء فـى الصبح أو كـالنداء

ومع الأطلال يأتى مشهد الركب مكرراً (والركب لايدرى) ص٥٣ .

ومع مثلها تأتى الفلاة تصويراً :

(لكنه استدار للفلاة حائر الخطى
كأنه فيما يحدثون عملاق مضى
ومات ياسيدتى الحسناء ميتة الشهيد
ولن يعود للحياة ، والشهيد لن يعود)

ومثل ذلك يرد حواره حول تحية الجاهلية ترديداً لموروثها :

صديقتى ...
عمى صباحاً إن أتاك فى الصباح
هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

وكذا يكون المهمة القاسى : لو عاش لو فَتَحَتْ للمشس عيناه

كنا رعيناه
لما تركناه
فى مهمهٍ قاسٍ رمَيْنَاه
فى قلبه أنفاسه تبكى .. أنا هجرناه

ثم يمتد أثر معجم الجاهلية لديه عبر مشاهد الوديان والصحارى والمهارى :

رأيت فى المنام أننـى أقـود عربة تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا

ومثله ظـهر لديـه المهـمه المهجور:

(كان بلا زاد يسير
فى المهمة المهجور)

كما شغله الراكب والوديان :

(أشعارى ورد البستان
سمر الركبان على الوديان ــ) (١٢٨)

والتـــيه والأصـــــنام :

(وكأن الغربة ميقات لابد نؤديه
أن نضرب أعواماً فى التيه
أن نعبد أصناماً مكذوبه ــ)/١٢٣

ومشـــــهد الخيـــــمة :

لو أننا كنا بخيمتين جارتين
من شرفةٍ واحدة مطلعنا ــ)
فى غيمة واحدة مضجعنا ــ
يدركنا الأفول

ومــع الخــيام الــرواد :

فى هدأة المساء والظلام خيمة سوداء
ضربتُ فى الوديان والتلاع والوهاد
أسائل الرواد
«ومن أراد أن يعش فليمت شهيد عشق» ١٠٢

وكأنى به يستحضر صوت أبى نواس فى تصوير ليله القاتم :

ولليل جلبـاب علـينا وحـولنا .. فـمـا إن ترى إنسـاً لديه ولاجناً :

يصـاحبنا إلا سـمـاء نجومـهـا .. مـعلقـة فـيـهـا إلى حيث وجـهنا

وكـذا بدا استـحضـاره أصوات العذريين من الأمـويين فى الموت حبّـا بمنطق جميل :

لكل حـديث بينهن بشـاشـة .. وكل قـتـيل بينهن شـهـيـد

ثم كان ذلك التقاسم المشترك الذى تأسّس لمشاهد الليل من لدن امرئ القيس والنابغة وغيرهما من الشعراء الأول . ولعله وجد نفسه أحياناً فى زحام هذا القديم فصدق معها ومعه ، واستدعى من التراث منطق الصخر الذى استساغه الجاهلى حين ارتأى فيه رمز البقاء :

مـا أطيب العـيش لو أن الفـتى حـجـر

تنبـو الحـوادث عنه وهو ملمـول

أو حتى دهشة المتنبى المشهورة من أمره فى يوم رحيله من مصر :

أصـخـرة أنا ؟ مـالى لاتحـركنى ...

هذى المدام ولاهذى الأغـاريد ؟!

فإذا بالشاعر يتأمل ذاته ، ويحكى شخصه من منظور تأملى : يقوم على استبطان النفس :

فليس من يضنينى سوى «أنا» القديم
حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم
سوخى إذن فى الرحل سيقان الندم
لاتتبعينى نحو مهجرى ، نشدتك الجحيم
وانطفئى مصابحِ السماء
كى لاترى سوانحَ الألم
ثيابىَ السوداء
تحجرى كقلبك الخبئ ياصحراء
ولْتنسنى آلامُ رحلتك
تذكارَ ما اطرحت من آلام
حتى يشف جسمى السقيم
إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم ٢٣٦

ولاتزال مشاهد حداة الإبل تراود ذاكرته بمنطوق القدماء ، فيعيد توظيف

المشهد فى مأساة الحلاج على لسان أفراد المجموعة :

وسنخفيها فى أفواه حُداة الإبل

الهائمة على وجه الصحراء

وسنجعل منها أشعاراً وقصائد (٤٥٩)

وعلى غرارها جاء تكرار مشهد الصحراء الجرداء :

ياسيدتى ، يابنت الصحراء الجرداء

فلتقتصدى ، فلتقتصدى فى الألفاظ

الألفاظ الجوفاء

وانتقالاً من المعجم اللغوى إلى ذكر الأعلام كان ميل الشاعر إلى الاقتراب من شعرائه ، الذين اعتد كثيراً بقراءته شعرهم إعجابه بإبداعهم استدعاء وتأثراً ، فكان من أعلام شعره الذين ترددت أسماؤهم :

أبو تمام فى أشهر قصائده فى عمورية التى استهل قصيدته فى مهرجان أبى تمام ١٩٦١ جاعلاً عنوانها «أبوتمام» ومثلها كان ميله إلى ذكر أبى الطيب وأبى العلاء وشوقى :

وأعلم أكنم كرماء

وأنكم ستغفرون لى التقصير

ماكنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن اقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا تلف

ثم بلور موقفه الراسخ والواعى من أبى تمام فى مشاهد السيف الثائر ، والأخت العربية ، وامعتصماه ، والمعتصم ، والسيف الصادق ، والكتب المروية ، وقول مالم يفهم ، ولعلها كانت علامات هادئة على طريق إبداع أبى تمام ، فكأنما عرّج على فكره ومنهجه التصويرى والنفسى إزاء الحدث العظيم الذى تلمس له عبدالصبور أشباهاً فى طبرية ووهران : فإن لم يذكر أباتمام استأنس بمنطقه فى تغيير حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة ، فراح عبدالصبور يردد فى مرثيه رجل عظيم قولته :

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى

وأن يرى الجمال فى النظام

وكأنه يقارب الخطو من نوافر الأضداد فى شعر أبى تمام ، أو – على الأقل – يستأنس بها . وقريباً من ذلك كانت أطروحته الإنسانية فى مخاطبة الموتى فى قصيدته «زيارة الموتى» التى ردد فيها صيحة أبى العلاء حين قال :

لاتظلموا الموتى وإن طال المدى

إنى أخاف عليكم أن تلتقوا

أو رؤيته الدرامية لمشهد :

ويدفن بعضنا بعضاً ويَمشى .. أواخرنا على هام الأَوَائل

وإذا بعبد الصبور يتنادى :

ياموتانا

ذكراكم قوت القلوب

لاتنسونا حتى نلقاكم .. لاتنسونا حتى نلقاكم

ولاشك أن استدعاءه لأبى تمام أو المتنبى أو المعرى إنما يظل مؤشراً من مؤشرات وعيه الملموح بأبعاد التجارب الشخصية بأبعادها الوجدانية والعقلية ، فإذا كان أبوتمام قد زكى فكرة تحويل القياس المنطقى والعقلانى إلى قياس شعرى ووجدانى ، فأحسب عبدالصبور قد سار على المنهاج نفسه حين شغله نقد شعراء العصر ممن تهافتوا على تضمين شعرهم للأفكار الفلسفية مثل الرصافى والزهاوى والعقاد (٢/٦١) حتى اتهمهم بالشطط حين تصبح الصياغة الشعرية لديهم مجرد منظومة لبعض الأفكار الشائعة فى مجالات الفلسفة أو العلم التطبيقى .

ربما كان محقًا فى اتهامه انطلاقاً من معايشته لتجاربه بحواسه ووجدانه وعقله معاً قاصداً أن يتخذ من خلال هذا له موقفاً من الكون والحياة . ومن ثم كانت رؤيته لحتمية تداخل الذاتية والموضوعية فى الفن (فكل فن جيد هو ذاتى وموضوعى فى ذات الوقت ٦٣/٢) ويضرب لذلك مثلاً طريفاً ودقيقاً بأن أى فصل لجانب منه عن جانب شبيه بفصل اللون عن الرائحة فى الزهرة .

وبمثل انبهاره بمنطق أبى تمام كانت إشاراته الصريحة إلى تأثره بأبى الطيب فى مراحل شعره الأولى (٢/٨٦) إذ ربما دفعه تأثره به إلى استشعار توهج الذاتى فى

بواكير حياته :

أنا العظيم وهذا الخلق مهزلة
فيها الشجى وفيها الضاحك الهانى
مَرّوا على سامرى فانساب لى نغم
وارتجّ لى وتر من بين عيدانى
لكنهم سكبوا لحنى وماعلموا
أن الخلود طوى شعرى وألحانى
إن يرجمونى بأصوات مزمجرة
فلن يصير إلهاً صوت إنسانى

صحيح أنه صور تأثره آنذاك بشاعره الأثير فى ذلك الوقت «محمود حسن اسماعيل» فى «أغانى الكوخ» و «هكذا غنى» ، ولكن الواضح أنه استوحى منطق المتنبى الفتى منذ ردد قوله :

إنى وما قد خلق الله وما لم يخلق
محتقر فى همتى كشعرة فى مفرقى

أو قوله عن موقعه من البشر :

وما أنا منهم بالعيش فيهم
ولك معدِنُ الذهب الرغام

لقد بدت ثنائية الرؤية للموضوعى والذاتى عند الصبور مدخلاً طبيعيّاً إلى ثنائية التراث والمعاصرة التى تهيأ لها ذهنيّا من واقع قراءاته المفتوحة على كل الثقافات الأدبية فلم يجد صعوبة فى التلاقى بين منطق الشاعر القديم :

وأخرج من بين البيوت لعلى ...
أحدث عنك النفس ياليل خاليا

وبين رباعية الشاعر الإسبانى لوب دى فيجا :

إلى وحدتى أنا ذاهب

ومن وحدتى أنا قادم

ذلك أنه يكفينى فى غدوى ورواحى

أن أصحب أفكارى وحدها

وعلى هذا كانت مداخل تأسيس رؤيته النقدية من محاولة النظر فيما يحبه من قصائد الشعر التى تنير له كثيراً من غوامض الاستحسان ، وإن مال إلى تلمس التشكيل فى الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه فى الشعر القديم .

وتبقى أمور متناثرة فى ذاكرة الشاعر الناقد تشده بألف قيد إلى الموروث باعتباره جزءاً من أغلى ممتلكاته ، وهو قادر على الانتقاء من مادة التاريخ ما يعيد صياغته على نحو ماصنعه فى مأساة الحلاج ، واستدعاء القصص التراثى فى قصة بشر الحافى فى قصيدته «مذكرات الصوفى بشر الحافى» إلى شاعرية الحالة ، التى استدعى فيها أسطورة إيزيس خاصة فى قصيدة الحلم والأغنية التى رثى بها عبدالناصر .

نلقاك شاباً فى رداء الحرب تنفخ فى النفير

كى توقظ الأشلاء ،

تجمع شمل مصر المسترقه

كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعاً

فطفت على مسار النيل تجمع مزقة فى إثر مزقه

حتى نهضت ، نهضتما ، ألقيتما التابوت فى لهب السعير وعدتما فى خير رفقة .

ومثل ذلك كان ما استوحاه من إشارات متكررة إلى أُحُد وبدر وغير ذلك من مشاهد التتار ودنشواى فى قصيدته «هجم التتار ص١٤» و «شنق زهران» ١٨ إلى مشاهد أخرى عديدة يطرحها الديوان على قرائه مما يعكس عدة ظواهر نوجزها فيما يلى :

* أن عبدالصبور بدا قارئاً متميزاً بقدر مابدا ناقداً واعياً ومحايداً ، فبدأ حياته من قراءة شعرنا القديم والشعر الغربى ، ليخرج على جيله بريادة فى تشكيل القصيدة

من حقه أن تنسب إليه بعض جوانبها .

* أن التجديد فى النسق الشعرى لم يقف حائلاً دون بروز الحس التراثى ، الذى تجلى من حين إلى آخر بين صور الشاعر وتقاريره على السواء .

* أن تعامله مع المادة الثقافية تراثية كانت أو عصرية لم تحل دون خصوصية التجربة ، ولم تقف دون دفء المعايشة لها ، والصدور عنها بوضوح وعمق .

* أن موقع عبد الصبور على خريطة الشعر العربى سيظل صورة مميزة له من موقع المجدد التراثى ، والناقد المبدع الذى يعرف كيف يوظف أدواته وثقافته فى خدمة فنه .

* أن استدعاء التراث فى شعر عبد الصبور سيظل علامة دالة على أصالة ثقافتنا وقدرتها على البقاء ، ومعايشة كل أنماط التجديد الإبداعى والنقدى على السواء .

جدلية القديم والمعاصر
قراءة فى شعر أمل

ومن منطق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن الاستدراك على الموقف حتى لانقطع بدور مرحلة مدرسة الإحياء ، وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبى ، وكأن مابعدها يظل نبتاً شيطانياً فى أرض يباب لاحياة فيها ، أو يضل منبتٌ الصلة - وهذا مستحيل - بالمادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة خاصة منهم القمم الكبار ، أو يظل - على أسوأ الفروض - بمثابة تجاهل لحركة الشعر عبر هذا الاتجاه ، وهو مايعد ضرباً من التخاذل الذى قد يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها ، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن تضيع فى غياهب التناسى ، أو التغافل ، بما قد يجنى على كم فكرى له قيمته ووزنه ، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به والحرص عليه ، وتحديد موقعه من مسافات الموروث والمستحدث فى آن واحد .

فإن سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال - والمثال هنا عشوائى - أن نلمح تشابهاً واضحاً بين منطق شاعر كالسياب فى أنشودة مطره ، وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبى وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتحاور من خلالها ، وشكا إليها همومه وبثها أشجانه ، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلاً بين تأثير وتأثر [١] . فستظل الطبيعة هى الطبيعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان ، والتجارب البشرية هى التجارب ، والوطن هو الوطن ، على غرار مارأيناه عند شوقى وحافظ ومايمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم - وما أكثره - على غرار وطن ابن الرومى الذى آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه ، وألا يرى غيره الدهر مالكاً ، وإن اختلفت صيغ التعبير ، أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير عمقاً بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا لايسقط - بحال - منطق التشابه الذى يذكرنا دوماً بحديث المعارضات وعالمها المتميز .

---

(١) على نحو ماظهر فى شعر الصنوبرى ، وأبى تمام وغيرهما ، ومن قبلهما يأتى درس الطبيعة فى الشعر الجاهلى (انظر دراسة الدكتور نورى القيسى) .

فإذا لم يقنعك هذا الشاهد وقلت شتان بين صور السياب فى إطار فكره ومنهجه الجديد ، وصور القدماء على بساطتها ، ووضوح دلالتها وعفويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعاً من خلال شاهد عشوائى آخر كتبه «أمل دنقل» ، وهو فى فراش مرضه على طريقة المتنبى ، يوم أن كان فى فراش مرضه أيضاً فى مصر ، وكأن الشاعر قد بحث فى خزانة فكره ورواسب لاشعوره ، فوجد أبا الطيب ماثلاً أمامه وقد أصابته الحمى فأقعدته فى فراشه الذى كان جنبه يميل لقاءه فى كل عام - على حد تصويره - وراح يحكى تجربته المريرة معها ، ومراوغته لها ، وصراعه المستمر للنجاة منها ، ولكن دون جدوى ، فإذا هى تأتيه قهراً لأنها تراقبه على حد معالجته للموقف «مراقبة المشوق المستهام» وفى حين أنه يراقب وقتها «من غير شوق» ، حيث يبدو منها خائفاً فزعاً حتى يطلع علينا منها بحكمة جديدة حول منطق الصدق فى مثل تلك الملابسات التى يعيشها :

ويصدق وقتها الصدق شر إذا ألقاك فى الكرب العظام

إذ ربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرَيْن ، وربما وجد أمل فى موقف المتنى مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه ، أو صراع النفس وانقسامها بين ماض تتمنى أن يعد ، وحاضر تتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته ، فهنا يبدو تأثر أمل بالمتنبى - على الأرجح - وكأنما أفاد من تجربته فى مثل هذا الموقف ، خاصة إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ماوراءها من دلالات وأبعاد وملامح تبررها إنسانية التجربة وعمومها وخصوصيتها على مستوى الشاعر الفرد فى أن واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعى فلم يجده إلا فى صورة ذلك الجواد العربى الأصيل ، وهو هنا يتلمس من خلاله جانباً من أصالته أيضاً ، وكذلك عروبته ، فهو اختيار عنصرى فى صور مبدئية يعقبها توحُّده معه على الصعيد النفسى ، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءاً يصعب إسقاطه من وجدان العربى ، وجانباً أساسياً من حبه فى عمق الصحراء المروعة وهو مالم يكن لينفصم عنه يوماً ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها ، والرحلة عبر مشاقها ، والفوز بقطعها حتى تصبح فعلاً مفازة ؟

لذا توحد عنترة مع جواده حين راح يتحاور معه ومن خلاله ، وإن بدا الجواد لديه عاجزاً عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة ، يفهمها عنترة بحكم معاشرته له ، وعلاقته الحميمة به ، وهى اللغة المشتركة التى حرر من خلالها الفرس فارسه ، فإذا به يتجاوز من خلاله طبقته ، فكان الجواد والفروسية وسيلة ومدخلاً إلى أوسع أبواب

التحرر الإنسانى ، بل بدا رمزاً من رموز تلك الحرية ذاتها :

هلا سألت الخيلَ يا ابنةَ مالكِ إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمى
إذ لاأزال على رحالة سابح نَهْدٍ تعاوَرَهُ الكماة مُكلَّم
طورا يُجرَّدُ للطعان وتارة يأوى إلى حصد القسىّ عرمرم
لما رأيتُ القوم أقبل جمعهم يتذامرون كررْت غير مذمم
يدعون عنتر والرماحُ كأنها أشطانُ بئر فى لبان الأدهم
مازلت أرميهم بثُغْرَةِ نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فازورّ من وقعِ القنا بلبانه وشكا إلى بعبْرة وتحمحم
لو كان يدرى ما المحاورةُ اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمى
والخيلُ تقتحم الغُبَار عوابسا مابين شيْظمةٍ أجْرَد شيْظم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سُقمها قيلُ الفوارس : ويكَ عنترَ أقْدم

فهو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته ، ولم تكن للفارس منزلته السامقة إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز شجاعته ، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة ، وانتزاع صك حريته من خلال إنقاذه لقبيلة برمتها ، ولذا راح يدير من خلاله ومعه هذا الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه خائفاً ومشفقاً ، ولايكاد يتطهر من عاطفتيه هاتين تجاهه فى سياق حرب أو موقف سلم ، بقدر ما بدا شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ماواجه من حروب ، وهى - أى الفرس - على أى حال - سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء .

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية ، ولاهى ظلت قصراً على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة الحر والأمير - أيضاً - لإبراز إمارته وتأكيد سيادته عبر رحلة صيد يتخذه فيها أداة لايهدأ إلا لها ، على لغة امرئ القيس - الملك الضليل - فى لاميته حين يخفف بفرسه مكان قطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدها جميعاً ، يتحكم فيها وينشر بينها ضروباً من الفوضى والفزع يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته وتمكُّن فارسه من قيادته وتأكد منطق التفاهم بينه وبين فرسه:

وقد أغتدى والطيرُ في وكُناتها ... لغيث من الوسمّى رائده خال
بعلْجزةٍ قد أترز الجرىُ لحمها ... كميتٍ كأنها هراوة منوال
ذَعَرْت بها سربا نقيًّا جلوده ... وأكرعه وَشْىُ البرود من الخال
كأن الصوار إذا تجهَّد عدوُهُ ... على جمزى خيلٌ تجول بإجلال
فعادى عِداءً بين ثور ونعجة ... وكان عِداءُ الوحش منى على بال

فهو يعجب من فرسه بصلابته ، وتعجبه قوة بنيان جسده ، وشدة ضموره ، فكأنه الهراوة القوية التى تحدث ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التى فرت أمامه مذعورة حتى أجهدها العدْو - فاضطرها الرهق والمعاناة إلى الاستسلام له ، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذى لايرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نصر ينتظرها كما صوّر ذلك قوله :

فلو أنّ ما أسْعَىَ لأدنى معيشة ... كفانى - ولم أطلب - قليلٌ من المال
ولكنى أسعى لمجد مؤثّل ... وقد يدركُ المجدَ المؤثل أمثالى

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثالية جواده ، بل تكررت لديه المشاهد ، وارتسمت فى مخيلته الصور التى رآها قريناً لإمارته وفروسيته ، خاصة إذا أخذنا بدلالة مارصده امرؤ القيس نفسه فى تفاصيل المشهد فى بائيته التى يراه فيها :

وقد أغتدى والطيرُ فى وكناتها ... وماءُ الندى يجرى عَلَى كل مذْنب
بمنجرد قيد الأوابد لاحَه ... طرادُ الهوادى كلَّ شأو مُغَرب
على الأين جَيّاشٌ كأن انهزامَهُ ... على الضمر والتعداد سَرْجة مرقب
يبارى الخنوف المستقل زماعُه ... ترى شخصه كأنه عُودُ مشجب
له أيْطلا ظَبْى وساقا نعامة ... وصوةُ عَيْر قائم فوْقَ مرقَبَ
ويخطو على صُمٍّ صلاب كأنها ... حجارة غيل وارساتٌ بطحلب
له كَفَلٌ كالدّعص لبّدهُ الندى ... إلى حارك مثل الغبيط الْمُذّاب
وعين كمرآة الصناع تديرها ... لمحجرها من النصيف المنقب

له أذْنان تعرف العتق فيهما كسامعَتَى مذعورة وَسْطَ ربرب
ومستفلك الذِّفرى كأن عنانه ومتنانه فى رأس جذع مُشذَّب
وأسحمَ ريَّانِ العسيب كأنه عثاكيلُ قنو من سميحة مَرْطب
إذا ماجرى شأوَيْن وباتلّ عطفُه تقول هزيزُ الريح مرت بأثْاب
يدير قطاة كالمحالة أشرفت إلى سند مثل الغبيط المذأب

فإذا هو يبكر فى خروجه بفرسه الذى يراه قيداً للوحوش لسرعته وقوته ، وهو يعلوها جميعاً كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها شىء ، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ، حتى راح يلتمس له الأشباه فـ«أيطلا ظبى ضامر» ، أو «ساقا نعامة» ، أو سرعة «ذئب» أو الماءِ التى لاتتفتت وقد علاها الطحلب فاصفرّت واشتدت صلابتها، ثم صور عنانه الذى شُدَّ به إلى يد فارسه ، فبدا كجذع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان منه مشهد الذيل مثل شماريخ نخل كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفقة ، ومنه راح ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصّل فيها طويلاً خاصة حول أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش ، وكذا الثيران الوحشية ، تلك التى راح بعضها يدفع بعضاً أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس ، لينهى الرحلة بتصويره مظفراً منتصراً – كصاحبه – بدليل :

كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حناء بشيب مُخَضَّب
وأنت إذا استدبرتَهُ سدَّ لرجه بضافٍ فويقَ الأرض ليسَ بأصْهَبِ

ولانريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسية العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشف توحُّد الشاعر العربى مع فرسه ، حين أحس تواجد الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه، وكذا كان تفاعلها مع ممدوحه حتى بدت الخيول لدى المتنبى – مثلاً – فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فلا تستنكرنَّ له ابتساما إذا فَهِق المكَرُّ دماً وضاقا
فقد ضمنت له المهجَ العَوالى وحمَّل همَّه الخيلَ العِتاقا

هذا فيما يتعلق بممدوحه (سيف الدولة) ، أما عند المتنبى نفسه فكان للخيل معه شأن آخر ، ابتداءً من حنينه إليها ، إلى توحُّده معها ، إلى التماس ذاته من

خلالها، إلى تصوير ذلك المعادل الذى لم يطل بحثه عنه إبّان مرضه فى مصر فى إطار أزمته ، فكان ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صوّر نفسه من خلاله ، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخراً منه ، ليتوقف عند تشخيصه النفسى الذى لايدركه جواد أبىٌّ لايرى المجد إلا فى الميدان والتدفّع عبر أهواله ، كما يجد مرضه فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج ، أو – بالتحديد – فى العجز عن تجاوز الإقليم الذى ضاق به إقامةً وحبْساً :

يقولُ لِىَ الطبيبُ أكلت شيئاً ... وداؤكَ فى شرابك والطَّعام

ومافى طبِّه أنى جوادٌ ... أضرَّ بجسمه طولُ الجمام

تعوَّدَ أن يُغَبِّر فى السرايا ... ويدخُل من قتام فى قتام

فأمْسِكَ لايُطال له فيَرْعى ... ولاهو فى العليق ولا اللُّجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من كل ماسواها ، وقد اعتد بنفسه معها فى جوف الصحراء ، فبدأ بها بداية فارس عملاق أكمل من واقع صلته بها شاعريته ومجده المرتقب :

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرِفُنى ... والسيفُ والرمح والقرطاسُ والقَلَمُ

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم ، فكانت الرمز ، وكانت الحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك من زحام المعانى التى استوقفت شاعراً مثل أمل دنقل ، فبدا فيها قريباً جداً من المتنبى بدليل قصيدته التى نظمها «مع المتنبى فى مصر» ويبدو أنه قد توقّع تلك المعية التى صحبه فيها عبر رحلة مرضه التى استوحى منه فيها حديث الخيول التى وظفها فى إطار تجربة المرض أيضاً ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم (ثمانية) ، وفيها استوقفته مشاهد الماضى الذهبى ذلك الذى كانت الخيول أساساً فيه تسجل أوج قوتها وزهوها ، من واقع ماتمّ فتحه على سنابكها ، فكانت كما صوّر فى قصيدته «الخيول» :

الفتوحات – فى الأرض – مكتوبة بدماء الخيول .

وحدود الممالك .

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..

حيث يميل

وكأنه إنما يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها التى رأيناها موزعة بين شعرائنا القدامى فى سبيل تلك الفتوح ، وسنابكها التى ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها ، وسيوف الفرسان التى رسّخت تلك الفتوح الواسعة ، لتظل حقائق مكتوبة فى أعماق التاريخ . ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيراً فى إطار الحلم الذى يموت على أرض الحقيقة ، حتى تنتفى كل الصور الموجبة لها ، ليراها الشاعر – آنذاك – من منظار آخر ، فقدت فيه كيانها ، بل ربما كينونتها ، فى إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة باهتة مشوهة بدت أقرب إلى عالم الموت منها إلى صحيح الحياة ، فى مشهد كوكبة الحرس الملكى ، أو فى جمادات حقيرة يعبث بها الصغار فى صورة ذلك الحصان الخشبى ، أو حصان الحلوى أو الطين ، فكلها تبدو صوراً مهترئة هزيلة أقرب إلى تمثيل «العدم» فى آنية عالم الشاعر ، مقابل ذلك «الوجود» الفاعل الذى راح يستشرفه من عبق ذلك الماضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل

لست بالمغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل – ضبحا

ولاخضرةً فى طريقكِ تُمْحَى

ولاطفلٌ أضحى ..

إذا مامررت به .. يتنحى

وهاهى كوكبة الحرس الملكى ..

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

يدق الطبول

اركضى كالسلاحف ..

نحو زوايا المتاحف

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين

صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيرى فوارسَ حلوى بموسمك النبوى

وللصبية الفقراء .. حصاناً من طين

صيرى رسوماً .. ووشما

مثلما جفَّ – فى رئتيك – الصَّهيل !

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذى انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم جفّ فى رئتيه الصهيل إلا تكراراً واضحاً للأعماق نفسها التى رسمها أبوالطيب له وللحمَّى من خلال رموز الجواد ؟

وهل كان الموقف إلا ضرباً من مثل هذا التوحد ، وكشفاً عن طبيعة ذلك التشابه ، الوارد بينهما من خلاله تمثله ووعيه بمسلك أبى الطيب ، وقد رأى نفسه هناك جواداً «أمْسكَ لايطال له فيرعى ، ولاهو فى العليق ولا للجام» على عكس ماعرف عنه فى ماضيه يوم أن «تعود» أن يغبر فى السرايا ، ويدخل من قتام فى قتام» أو يوم أن كان الشاعر نفسه يمل لقاء فراشه فى كل عام :

وملَّنِى الفراشُ وكان جنبى　　　يمل لقاءه فى كل عام

لقد بدأ أمل شديد القرب من التجربة نفسها، وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصة ، ومن جدله مع مرضه ، تلك الصور المتعددة التى رسمها للحصان عبر صراعات الزمن بين الموت والحياة ، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضى العريق والحاضر الهزيل ، فأى هزال الذى يعيشه إذا ماقيس بأصالة الماضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فألبسها ثوباً إنسانياً فى كل شىء :

كانت الخيلُ – فى البدء – كالناس

بريَّة تركض عبر السهول

كانت الخيل كالناس فى البدء

تمتلك الشمسَ والعُشب

والملكوتَ الظليل

ظهرها لم يُوطأ لكى يركب القادة الفاتحون

ولم يلن الجسدُ الحُر تحت سياط المروِّض

والفم لم يمتثل للجام

ولم يكن الزاد .. بالكاد

لم تكن الساق مشكولةً

والحوافر لم يك يثقلها السُنبك المعدنى الصقيل

كانت الخيل برية

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس

فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

عندئذ بدا الشاعر شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجاباً بها ، ولكنه إعجاب مرهون بتجليات تلك المفارقات بين موجب ماضيها وبين سالب حاضرها ، ومنه ماينصرف إلى تصور ظهورها ، وجسدها الأبى ، ولجامها ، وساقها ، وعليقها ، وحوافرها ، على نحو مابدا موزعاً بين ثنايا اللوحة عبر الماضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر ، ومثل ذلك ماكان من موقفها فى ذلك الماضى – أيضاً – من خلال أعين الناس ، وكأنها تحكمت فيها حين حققت لهم المجد، إلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع ، فكان لها – آنذاك – زمام الأمور دون غيرها ، وكانت ذواتها فاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها ، ولعله قصد بمنطق الرمز – أيضاً – التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ماقد تكشفه الصورة فى قوله :

الخيول بساطٌ على الريح

سار – على متنه – الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار به انقسم

الناس صنفين

صاروا مشاةً وركبان

والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها : دمعة الندم الأبدى

وأشباح هيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون – حتى النهاية – تحت ظلال الهوان
أركضى للقرار
واركضى أوقفى فى طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
ماذا تَبَقَّى لك الآن :
ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياسية المشتهاة
وفى المتعة المشتراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول
(هذا الذى كسرت أنفَهُ
لعنةُ الانتظار الطويل)

فإذا بإحساس بالألم هنا يتدفق لدى الشاعر ، فيدفعه دفعاً إلى تصوير قتامة حاضرها وكآبته ، وقد آلت إليه جماداً لاقيمة له ، وإن بقيت فيها الحياة ، فهى مجرد أدوات لعبث الصغار أو الكبار على السواء ، وهو وسيلة رهان تظل من خلالها غافلة عما يدور بشأنها ، وأى هوان ومذلة لحِقا بها حين تحولت إلى دمية فى ظلال شموخ الزمن وتعاريجه التى لاتنتهى بقدر ماتنهى ، وكيف يبقى هذا الشموخ إلا للزمن دونها فحسب .

وهكذا امتد طرح الظاهرة من منظور عصرى باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة ، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها ، وطبائع صورها ، فربما كانت «التناصية» كمصطلح نقدى معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط فى موقفه من الموروث ؛ مما يجعله

قريباً إلى الأذهان ، باعتبار هذا التجاوز الشكلى عما كنا نلتزمه فى حديث المعارضات، وإن كان الأمر يظل مقبولاً لأنه لن يصل - بحال - إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين ، فكلاهما شعر ، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجُّه بين العمودى القديم ، والحر المعاصر .

على أن مايبقى واضحاً ومؤكداً هو طبيعة تلك العلاقة المشتركة والمركبة من حيث الحضور النفسى والذهنى بين النصين - القديم والجديد - وربما أكثر عن طريق الاستشهاد أو «التضمين» ، دون أن ننزلق إلى القول بالسرقة الأدبية - هنا - خاصة أنها لم ترد ، ولم يقترب الشاعر من عالمها ، ذلك أن النص الأخير إنما يظل قادراً على استيعاب معطيات موروثة احتوتها نصوص أخرى سبق إليها منذ صاغه مبدعه الأول ، وفى كلٍّ نجد ما يضمن لأى منها خصوصيته وعمومه فى سياق القاسم المشترك ، حين يتردد لدى اللاحق من خلال السابق عليه كما يظل معبراً عن ذاتية صاحبه فى آن .

كما يبقى عطاء النص الأخير من حيث هندسة النص وطبيعة معماره كاشفاً عن استمرار - بل ربما اتساع - باب التجديد والإضافة ، دون حجر على إبداع الشاعر بقدر مايكشف من استيعاب لقدرته على الابتكار ، فهو قادر على اصطناع ضرب من التفاعل النصى الذى يحدثه داخل النص الواحد ، وهو مايمكنه من صياغة المقاطع ، أو تحويل مضامينها من بنية نصية بعينها ، وقد تختلف عما هو بصدد معالجته حتى وإن وجد نظام المقاطع فى نصوص أخرى قديمة .

وعلى هذا لايصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو «التناص» أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق ، إلا إذا أخذنا باعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به) ، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه فى نص الاستقبال ، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصْرى كما كان دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته من وجهة نظر الدال ، فإن النقل الرأسى الذى يتعرض له بغير دليله ، وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع فى الوقت نفسه.

وهنا يتجاوز النص الأخير حدود الاستشهاد بهذا المعنى المحدد ، ليقتحم عالماً أكثر انفتاحاً وعمقاً ، خاصة حين يتقبل إضافات الشاعر الأخير ، فلايقف عند المعنى الحصرى ولا الصورة المنقولة بقدر مايغير بما يتسق مع تجربته التى يصدر عنها ، ويرتهن بها ، وهنا يمكنه إنتاج القيمة الجديدة ، من خلال توالد النص مع أشباهها فى الموروث بشكل غير حرفى ولاهو منقول برمته .

وكما رأينا فالنص لايتوقف من حيث التأثر والاستيعاب عند نص واحد بعينه ، بل لعله يمتص فى داخله عدداً من النصوص ، ويبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقى مجموع النصوص السالفة فى صيغة متقاربة ، أو هى علاقة «تناصية» تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته ، وربما انطبقت عليه من حيث تأثيره وامتداده القائم فى أعمال أخرى جاءت تالية عليه ، ومن هنا يقترب مفهوم التناصية من واقع هذا التأثر والتحول ، وإن ظل ماثلاً فى غير انقطاع عن الحقل التقليدى حين يختص بالبحث فى الأصول والمصادر ، على غرار ما استوقفنا من حديث المعارضة أو المحاكاة ونظائرها من مستويات الصياغة والأداء ، وكأن الموقف يتحول – على حد تعبير باختين – إلى تحوُّل النص إلى فسيفساء من الاستشهادات ، انطلاقاً فى ذلك من أن كل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر.

ولاشك أن مرحلة التحول هذه قد تسمح للنص الأخير بأن يظل محتفظاً بكيانه، معبراً عن خصوصيات أداء مبدعه وتمايزه ، خاصة أننا تحولنا من سياق المعارضة الصريحة إلى منطق أكثر خصوصية ، قوامها التعامل مع نص الاستقبال بشكل أكثر فعالية ، وأكثر انطلاقاً ، وأكثر اتساعاً ورحابة ، باعتبار ماورد فى النصوص الأصول دون الاكتفاء بمعطيات النص الواحد ، وعندئذ علينا أن نعترف بحق الشاعر فى الممارسة التقليدية للاستشهاد ، أو الاقتباس غير المعلن ، أو الإيماء بما ينتهى إليه من إدراك جوهر العلاقة بين النص والنصوص الأخرى ، مما تحيل عليه – بالضرورة – انثناءة من انثناءات النص العديدة ، وإلا فإنه لايفهم على حقيقته ولايتكشف كل مابداخله .

وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكوُّن الاقتباس فى لحظة الإبداع، أو إنجاب النص ، ثم الكيفية التى يصدر بها الاستشهاد ، والإطالة والإيحاء ، وإدماجها فى فضاء النص الذى يخرج إلى النور محمَّلاً بها جميعاً ، إذ لاشك أن ثمة ركاما من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه فى تصوير التجربة ، فأمامه تجربته الخاصة ، وأمامه معطيات واقعه ، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب فى أعماقه، يدفعه إليه بالأشباه والنظائر دفعاً ، بما لايمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها .

وعلى أساس من تأمله وتوقفه تبدأ حركة الإبداع وتتجلى لحظة تخلُّق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل ، يشير إليها منطق ذلك التقارب الظاهر بين النص الأخير ، وماقبله من نصوص وإن تعددت وكثرت ، وكأن المبدع الأخير –

بهـذا الشكل – قـد أضـاف – وربما بدأ – من جـديد على الرغم من تعلُّق الأمـر لديه بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كلٍّ مترابط ومتماسك ومتجانس ، ومع هذا فإن الاتهام لاينسحب على المنقول عنه ، باعتبار إمكانة وروده مفككاً أو ممزقاً لحظة انخراطه فى النص الجديد ، هو فقط بهذه الصفة باعتبار صوره الجزئية موضع التأثر أو الاقتباس ، وكأنما مال الأخير إلى انتقاء جزئيات بعينها تتسق مع خط تجربته ، وتصدر باسمها ، فكأن الاختيار – بهذه الصورة – ظل مبنياً على أساس معطيات محددة معلّقة به ، وتتخلق فى أبنية عمله بصورة أكثر فعّالية ، تجعل من حقه جمع الأشتات المتباعدة فى نسق جديد له تميزه وله أيضاً خصوصيته ، وله فى عمله – ضمن ماله – قيمته ووظيفته الجمالية وماوراءها على مستوى الأداء والتلقى .

ومن واقع هذا القياس كانت رؤية النص من سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القـدمـاء التى لمعت أمـامـه ، فـجـذبه بريقـهـا ، فكان الحـضـور فـعليّا لتلك النصوص ، وظل ذلك الحضور مرهوناً بمنطقه التحويلى الذى تتعدد فيه الدرجات ، أو تتنوع فيه الكيفيات المهيئة لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجددة بين النص الأخير وماسبقه من نصوص متقدمة عليه ، أو ربما معاصرة له .

ومن هنا ، ومع تعدُّد تلك التوجُّهات يظل مثل هذا الدرس فى حـاجة إلى تعدد المحـاولات ، لعلهـا تظل قـادرة على الإسـهـام فى تأكـيـد اصطناع منطق الامـتـداد والتواصل بين الجديد والقديم ، سواء أخذنا فى درسه بمنهجنا التقليدى البسيط على وضوحه ودقته ، أو ملنا مع أنصار الاستغراق فى التجديد إلى صياغة مصطلحاتهم والأخذ بها ، وكأنها تَظل مرهونة لدينا بدلالات التضمين المعنوى أو الاقتباس ، أو الاستشهاد ، وفى كل الأحوال تظل الغاية ثابتة عند حد تعلُّقها باستكناه ماوراء النص من موروثات يمكن التوقُّف عندها ، ويحسن تأمل قيمتها فى إثراء النص مع الإبقاء على خصوصية التجربة وتفرُّدها فى كل الأحوال ، ولامانع – عندئذ – من اكتشاف مـذهب الشـاعر فى الحيـاة ، أو التوقف عند زاوية اختيـاره لفضاء نصه من جـراء استيعاب تجربته ، وخلاصة حواره مع عالمه ، فهو يعيش تجربته بكل أبعادها واقعاً وحلماً ، متخذاً من قصيدته وسيلة كبرى لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد جوانبه ، مع الاحتفاظ أيضاً بخصوصية معاناته لحظة الإبداع ، مهما تزاحمت عليه مواد القديم ، وأياً كانت درجة شغفه أو انبهاره بها .

فإن انتبهنا إلى التسليم بقيام تجربة المعارض من خلال فكرة «التناص» بقى أمامنا أن نتبناها ونذود عنها خروجاً بها عن منطقة الاتهامات التى لحقت بها ، وكأن

المتأخر حين استوحى من المتقدم كان فى حاجة إلى من يستحثه على صياغة عمله ، أو إخراجه على النحو الذى صاغه من خلاله ، وهو قول لايتسق مع جوهر «التناص» من حيث الاعتراف بكمون المواد الموروثة في لاوعى الشاعر ، فإن مال إلى العثور على معادله الموضوعى ، أو وجد له نظيراً سبق إليه ، فلامانع - إذاً - من التعريج على الموروث لينهل منه دون وجل أو تردُّد ، بل على العكس فقد ضمن إثراء عمله من خلاله ، وهو الأمر الذى يمتد - بدوره - إلى تبنى الدفاع على حرارة تجربة المعارض، حتى لايخشى أن يكون قد تجاوزها إلى مرحلة ترك القياد لمواد جاهزة دون أن يتفاعل معها ، أو أن تتخلق بحذافيرها من جديد على يديه ، وهو مايطرح - أحياناً - تحت منطق الاتهام بفتور التجربة ، أو التسليم بمؤشر العجز عن بلورتها فى البدء من جديد ، وهو ماينقضه أيضاً توافر ذلك الحس التراثى بشكل جاد وفعال لازال يطرح على المبدع من خلال ذاته مايستحق المراجعة والإضافة ، ويضمن له الاستمرارية والبقاء من واقع تسرُّبه إلى العمل لحظة تخلقه وانفتاحه على الوجود من حوله .

وبذا يتحول القول بفتور التجربة إلى منعطفات أخرى ، ويأخذ قياساً مخالفاً عبر مواقف إبداعية بعينها ، لانشترط فيها أن تكون صادرة من نقطة البداية ، أو أن تكون واردة من إحدى زوايات التحوُّل ، أو مناطق التأثر بهذا الشكل أو من خلال أى من تلك التجليّات .

ومعنى هذا أنه بوسعنا - أيضاً - تأكيد إيجابية تجربة المعارض حتى لاتظل حبيسة التناص ، وكأنها فقدت حرارتها ، بل - على العكس من ذلك - فهى تظل قادرة على الإعلان عن نفسها بشكل واضح ومفهوم ، دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد ، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانيًّا وآنيًّا ، أو تأثراً وتاريخاً ؛ ذلك أن أى امتداد أو جذور تلك التجارب ، إنما يظل رهناً بصيغة الأداء التى ينطلق المبدع من خلالها ، كاشفاً عن ذاته وصادراً عن واقعه ومتمثلاً تراثه الطويل الممتد فى آن واحد .

وهنا يبقى الجمع بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) واحداً من مؤشرات التمكن والأصالة التى تسهم فى توصيل تجربة المبدع ، وتحتفظ له ولها بكيانه وكيانها ، على الرغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التى تظل ماثلة فى ذاكرته ومترجمة فى فنه ، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائى ، يكشف - بالدرجة الأولى - عن معايشة للقديم والجديد فى ازدواجية هادئة دون صراع بينهما ، بما قد ينتهى إلى

بقاءِ أحدهما على حساب فناء الآخر ، وهو مالايحمد فى مثل هذا الدرس الأدبى ، بل يحسن فيه التوقف عند جوهر ذلك التلاقى ، الذى يزيد عمل المتأخر ثراءً وإمتاعاً من خلال تمثُّله لأعمال سلفه من جانب ، مع صدق صدوره عن تجاربه الخاصة من جانب آخر .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

المصادر :

(١) ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ، ت. محيى الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢م .

(٢) ابن زيدون : ديوان زيدون ، شرح كرم البستانى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٥م.

(٣) ابن شامة شهاب القدسى : كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٤م .

(٤) ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر ، ت. زغلول سلام وطه الحاجرى ، المطبعة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٦م .

(٥) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت. محمد مفيد قيمحة ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٦م .

(٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ت. أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

(٧) أبوالطيب المتنبى : شرح ديوانه عبدالرحمن البرقوقى ، بيروت ، دار الكتب ، ١٩٧٠م .

(٨) أبوالعلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥م .

(٩) أبوالفرج الأصفهانى : الأغانى ، طبعة ، بيروت ، ١٩٨٧م .

(١٠) أبوبكر الصولى : أخبار البحترى ، ت. صالح الأشتر ، دمشق ، ١٩٦٤م .

(١١) أبوتمام : ديوان شعره ، ت. محمد عبده عزام ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥م.

(١٢) أبو على القالى : الأمالى ، ت. محمد مفيد قميحة ، بيروت ، ١٩٨٦م .

(١٣) أبوفراس الحمدانى : ديوان أبى فراس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٢م .

(١٤) أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة ، ١٩٨٩م .

(١٥) أبوهلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، القديسى ، القاهرة ، ١٩٨٦م .

(١٦) أحمد شوقى : الشوقيات ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٥م .

(١٧) أحمد شوقى الأصفهانى : الشوقيات ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦م .

(١٨) الأخطل : ديوانه ، ت. فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧١م .

(١٩) الأصمعى : الأصمعيات ، ت. أحمد شاكر عبدالسلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة .

(٢٠) الآمدى : الموازنة بين الطائيين ، ت. السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، ١٩٦٠م .

(٢١) البحترى : ديوانه ، ت. حسن كامل الصيرفى ، المعارف ، ١٩٧٢م .

(٢٢) البحترى : ديوانه ، ت. حسن كامل الصيرفى ، المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

(٢٣) البوصيرى : ديوانه ، ت. محمد سيد كيلانى ، الحلبى ، القاهرة ، ١٩٥٧م .

(٢٤) جميل بن معمر : ديوانه ، ت. حسين نصار ، مكتبة مصر ، ١٩٦٧م .

(٢٥) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت. محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ، ١٩٦٦م .

(٢٦) حميد بن ثور الهلالى : ديوانه ، تحقيق عبدالعزيز الميمنى ، الهيئة المصرية ، ١٩٥١م .

(٢٧) ذو الرمة : ديوانه ، تحقيق مكارتنى ، بيروت ، د.ت.

(٢٨) الشريف الرضى ، ديوانه ، المطبعة الأدبية ، بيروت ، ١٣٠٧هـ .

(٢٩) الصولى (أبوبكر) : أخبار أبى تمام ، تحقيق صالح الأشتر ، دمشق ، ١٩٦٤م .

(٣٠) الطبرى : تاريخ الرسل والملوك ، ت. محمد أبى الفضل إبراهيم ، المعارف ، ١٩٦٨م .

(٣١) على بن عبدالعزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ت. محمد أبى الفضل إبراهيم ، الحلبى ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

(٣٢) عمر بن أبى ربيعة : ديوانه ، ت. محيى الدين عبدالحميد ، دار الأندلس ، د.ت .

(٣٣) الفرزدق : ديوانه ، جمع محمد جمال ، بيروت ، ١٩٣٣م .

(٣٤) كعب بن مالك الأنصارى : ديوانه ، ت. سامى مكى العانى ، بغداد ، ١٩٦٦م.

(٣٥) المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، ١٩٤٣م.

(٣٦) المرزوقى : شرح ديوانالحماسة ، ت. أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، لجنة التأليف ، ١٩٥١م .

(٣٧) المفضل الضبى : المفضليات ، أحمد شاكر وعبدالسلام هارون ، المعارف ، ١٩٦٩م .

المراجع :

(١) أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للنشر ، ١٩٦٣م .

(٢) أحمد أحمد بدوى : البحترى ، المعارف ، ١٩٧٠م .

(٣) أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية فى مصر والشام ، نهضة مصر ، ١٩٧٩م .

(٤) أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ، النهضة المصرية ، ١٩٥٤م .

(٥) أحمد أمين : ضحى الإسلام ، لجنة التأليف ، النهضة المصرية ، ١٩٧٢م .

(٦) أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية ، ١٩٨٢ م .

(٧) أحمد عبدالستار الجوارى : الشعر فى بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الكشاف ، بيروت ، ١٩٥٦م .

(٨) أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م .

(٩) أنيس المقدسى : أمراء الشعر العباسى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦١م .

(١٠) إيليا حاوى : فن الوصف وتطوره فى الشعر العربى ، دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٩م .

(١١) جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث الفنى والبلاغى ، دار الثقافة ، القاهرة .

(١٢) جودت الركابى : ديباجة البحترى (من مهرجان الشعر الثالث) ، دمشق ، ١٩٦٥م .

(١٣) جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة التأليف والترجمة ، ١٩٦٣م .

(١٤) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧م .

(١٥) رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف ، بغداد ، ١٩٧٠م .

(١٦) روبرت شولز : البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٤م .

(١٧) رينيه وليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى وحسام الخطيب ، بيروت ، ١٩٧٧م .

(١٨) زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ، ١٩٧١م .

(١٩) زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١م .

(٢٠) زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء ، أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان ، د.ت.

(٢١) زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د.ت.

(٢٢) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت .

(٢٣) شكرى عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .

(٢٤) شوقى ضيف : البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه مصادره ، المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢م .

(٢٥) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، المعارف ، القاهرة .

(٢٦) طاهر الكيالى : البحترى ، المكتبة التجارية ، القاهرة .

(٢٧) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجرى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

(٢٨) طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة .

(٢٩) عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ، المكتبة المصرية ، بيروت .

(٣٠) عباس العقاد : عابر سبيل ، النهضة المصرية ، ١٩٣٧م .

(٣١) عباس حسن : المتنبى وشوقى وإمارة الشعر ، دراسة ونقد وموازنة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

(٣٢) عبدالعزيز سيد الأهل : عبقرية البحترى ، دار العلوم ، بيروت ، ١٩٤٨م .

(٣٣) عبدالكريم اليافى : جدلية أبى تمام ، دار الحافظ ، بغداد ، ١٩٨٠م .

(٣٤) عبدالله التطاوى : أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية ، دار الثقافة ، ١٩٨٩م .

(٣٥) عبدالله التطاوى : أبوتمام (صوت وأصداء) ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

(٣٦) عبدالله التطاوى : أشكال الصراع فى القصيدة العربية ، ج٣ ، الأنجلو المصرية، ١٩٩١م .

(٣٧) عبدالله التطاوى : التراث والمعارضة عند أحمد شوقى ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

(٣٨) عبدالله التطاوى : القصيدة العباسية : قضايا واتجاهات ، دار غريب للطباعة ، ١٩٨١م .

(٣٩) عبدالله التطاوى : المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع ، دار الثقافة ، ١٩٨٩م .

(٤٠) عبدالله التطاوى : حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ ، دار الثقافة ، ١٩٩٠م .

(٤١) عبدالله التطاوى : مصادر الفكر فى شعر أبى تمام ، دار الثقافة ، ١٩٩٢م .

(٤٢) عبدالمنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة ، مصر ، ١٩٧٨م .

(٤٣) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

(٤٤) عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول ، تحقيق محمد قنديل البقلى ، دار المعارف ، ١٩٧٩م .

(٤٥) غوستاف جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩م .

(٤٦) فلويلييف : العرب والروم ، ترجمة د. محمد عبدالهادى شعيرة ، دار الفكر ، القاهرة .

(٤٧) قدرى العمر : عصر البحترى (مهرجان الشعر الثالث) ، دمشق ، ١٩٦٥م .

(٤٨) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبدالحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

(٤٩) محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر الأيوبى ، دار المعارف ، ١٩٦٨م .

(٥٠) محمد زغلول سلام : النقد الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .

(٥١) محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، طرابلس ، ١٩٤٧م .

(٥٢) محمد صبرى : البحترى ، دار المعارف ، ١٩٧٠م .

(٥٣) محمد عبدالرحمن شعيب : المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث ، المعارف، القاهرة .

(٥٤) محمد على الهرفى : شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام ، الشركة المتحدة للتوزيع ، سوريا .

(٥٥) محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشعر العربى ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٣م .

(٥٦) محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ، دار الفكر ، القاهرة .

(٥٧) محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر ، القاهرة .

(٥٨) محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، لجنة البيان العربى، ١٩٥٨م .

(٥٩) محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤م .

(٦٠) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر .

(٦١) محمد مهدى البصير : فى الأدب العباسى ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف، ١٩٧٠م .

(٦٢) محمد نجيب البهبيتى : تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الكتب ، ١٩٥٠م .

(٦٣) مصطفى الشكعة : الشعر والشعراء فى العصر العباسى ، دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٥م .

(٦٤) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، الجامعة الليبية ، طرابلس .

(٦٥) نعمات أحمد فؤاد : المرأة فى شعر البحترى ، سلسلة اقرأ ، المعارف .

(٦٦) ولبرس سكوت : خمسة مداخل فى النقد الأدبى ، ت. عدنان الخليلى وجعفر الصادق ، دار الرشيد ، بغداد .

(٦٧) ولبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدنان غزوان ، وجعفر الخليلى ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١م .

(٦٨) يوسف خليف : تاريخ الشعر فى العصر العباسى ، دار الثقافة ، ١٩٨١م .

(٦٩) يوسف خليف : مقدمة ديوانه «نداء القمم» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

الفهرس



هذا الكتاب

- يمثل منطقًا خاصًا تجاه إعادة قراءة شعرنا العربي القديم من منظور تحول أنماط الصراع الإنساني وأبعاده ومستوياته.

- ويحكي فصلاً من فصول التعددية القرائية للمشروع الثقافي الذي انطلق منه شعراء العربية الكبار عبر تحولات البنى الأساسية، والبنى الفكرية، والأنماط الإبداعية.

- ويحاول الإجابة على بعض التساؤلات القلقة حول منطق التطور والتجديد الذي انطلق مع القصيدة العربية عبر تحولات عصورها المبكرة والوسيطة.

- ثم يحاول قراءة النص الشعري في مواكبته لإيقاع المرحلة ومتطلب الفترة، وفي سياق التشكيل الجمالي والبناء الفني، وفي ضمان التواصل بين الموروث والمستحدث.

- ثم يفتح الباب لإعادة مناقشة قضايا شعرنا القديم كلما تعددت حوله القراءات بالشكل الذي يفي باحتياجاته لمزيد من التأمل، والمراجعة، والتحليل، والتقويم.

الناش